

Методические материалы по истории балета

БАЛЕТ (франц. ballet, от итал. balletto, от позднелат. ballo - танцюю) - вид сценического искусства; спектакль, содержание которого воплощается в муз.-хореографич. образах.

В основе балета лежит общий драматургический план – **сценарий**.

Это подробное изложение сюжета с описанием всех танцевальных номеров и мимических сцен. В соответствии со сценарием композитор создаёт музыку балета и вслед за этим балетмейстер - его хореографию, т. е. сам балетный спектакль.

Балет соединяет 3 вида искусства:

1. музыку,
2. хореографию (танец и пантомима)
3. изобразительное искусство (декорация, костюмы, освещение и др.).

Разные эпохи рождали различные творческие содружества композитора и хореографа, свои виды взаимодействия музыки и хореографии.

Соотношение музыки и хореографии в балете

1. Иногда музыка в Б. является лишь аккомпанементом,
2. в др. случаях хореография стремится раскрыть глубокое содержание музыки.
3. Лучшие образцы балетного искусства представляют идеальное взаимопроникновение этих двух начал.

История возникновения

Эпоха Средневековья

Эпоха Средневековья отличается тотальным контролем и влиянием церкви на общество. Церковь запрещала любые проявления веселья и прославления жизни на земле. Но, несмотря на строгие запреты, простые люди на различных праздниках исполняли свои незатейливые танцы.

Развивалось народное танцевальное искусство.

В эпоху средневековья во многих странах были широко распространены выступления бродячих артистов-комедиантов, в искусстве которых танец играл очень важную роль. Например, у немцев они назывались – **шпильманами**, у французов –

жонглерами, в Англии, Италии они получили прозвища гистрионов. В Испании – хогларов, а в России скоморохами.

Под звуки инструментальной музыки они пели, танцевали.

На ярмарках и цеховых праздниках ремесленники и крестьяне соревновались в силе, ловкости, умениях и танцу отводилось одно из главных мест.

Танец простых людей был непосредственно связан с их трудовой деятельностью, отсюда и название "бытовые" танцы.

Бытовые танцы раннего Средневековья весьма примитивны, состояли они из шагов и носили хороводный характер.

И только в период позднего Средневековья происходит ряд изменений в танцевальной культуре того времени. Начинает зарождаться парный танец, танцевальные движения и рисунок танца усложняются, добавляются движения корпуса и рук.

Самый популярный и распространенный танец средних веков - **бранль**. Он появился во Франции. Это народный круговой танец (хоровод) с быстрыми движениями.

Иногда сопровождался пением, куплетами с припевом, повторяющимся после каждой строфы. Размер бранлей чётный, в некоторых разновидностях - трёхдольный. Первые упоминания о бранле относятся к XIII веку.

Его танцевали повсеместно: на ярмарках, народных праздниках. В каждой провинции Франции его танцевали по-своему. Танцы с покачиваниями и притопами называли простыми бранлями. Танцы с прыжками и подскоками – радостными. Танцы, показывающие трудовые дела – подражательными. Существовал бранль башмачников, конюхов, бранль прачек и др. само название говорит о том, что в нем воспроизводились движения и трудовые процессы, характерные для определенной профессии.

Наибольшей популярностью пользовалась **карола**, первоначально представлявшая собой **танец-шествие**. Возникнув в Провансе как **песня-танец**, исполнявшийся только в мае, **карола** быстро распространился по Европе благодаря странствующим менестрелям и в конце концов стал обязательным атрибутом всех праздников.

Это линейный танец, цепочка, следующая за ведущим танцором.

В современной литературе он часто переводится, как фарандола, хотя само слово «фарандола» встречается в источниках более позднего периода.

Карола могла быть женским, мужским и смешанным танцем. Танцующие могли держаться за руки, мизинцы, запястья, ленты либо стебли растений. Существовало несколько фигур этого танца: змейка, под мостом, прокручивание под рукой, трэчча (шен).

Известны также и **парные танцы**. В Германии, например, кавалеры имели обычай приглашать одну либо двух дам, тогда как во Франции, было принято танцевать только с одной.

Существовали и другие разновидности танцев. В литературе встречается название «эстампи» как вокально-инструментальной формы. Под довольно медленную торжественную музыку танцевали эстампи - это низкие танцы, без прыжков и выносов. Самая известная эстампи «Kalenda Maya», написанная трубадуром Рамбо де Вакейрасом в 1190 г., считается первой известной эстампи.

Позже из бродячих жонглёров выделилась особая группа танцоров – морискьеры, которые танцевали **мориски (морески)**. Переодетые в мавров, танцоры выполняли сложные акробатические движения, развлекаая публику.

Церковь запрещала танец как аморальное и богомерзкое явление.

Особых порицаний удостоился так называемый Танец Смерти, пляска Св. Витта.

Для эпохи **Средневековья** было характерно острое чувство страха смерти; изображение смерти, как и дьявола, постоянно встречается в средневековой символике. в эпоху **Средневековья** образ смерти превращается в символ потрясающей силы. «Танец смерти» (**danse macabre**), особенно широко распространился в Европе в 14 в., в периоды эпидемии чумы. В социальном смысле этот танец, как и сама смерть, уравнивал представителей разных сословий. В годы чумы «танец смерти» часто перерастал в истерическое веселье. Обычно он начинался быстрой пляской; затем один из танцоров внезапно падал на землю, изображая мертвого, а остальные продолжали танцевать вокруг него, представляя в пародийном виде оплакивание покойника. Если мертвеца изображал мужчина, его возвращали к жизни поцелуи девушек; если девушка – ее целовали мужчины. После «воскрешения» следовал общий хороводный пляс.

От **Средневековья** дошло множество историй о маниакальной одержимости танцем. Во время христианских праздников народ внезапно начинал петь и танцевать у храмов, мешая проходившей в них церковной службе. Эти безумные танцы

наблюдались во всех странах. В Германии они получили название **«пляска св. Витта»**, а в Италии – **«тарантелла»**. Одни танцевали непосредственно из-за болезни, а другие — чтобы эту болезнь изгнать, поскольку верили в действенность такого метода. появился отчасти инстинктивно — как реакция на онемение конечностей на начальной стадии отравления. То есть плясали для того, чтобы разогнать кровь.

Итальянский народный танец (название происходит от города Таранто на юге Италии). Исполняется очень быстро, стремительно, в сопровождении гитары, тамбурина, кастаньет. Размер 6/8 или 3/8 с непрерывным движением триолями. Тарантеллы широко представлены в музыкальной литературе; примеры — фортепианные тарантеллы Ф. Листа, Ф. Шопена, С. С. Прокофьева (в серии пьес “Детская музыка”), для орк. — П. И. Чайковского (эпизод в “Итальянском каприччио”), для пения — Дж. Россини

Формы народных танцев заимствовал придворный балет, **светское искусство средневековья**. Например, постепенно бранль становится придворным бальным танцем. Хороводная цепь-шествие — легла в основу медленных придворных «прогулочных» танцев позднего средневековья.

Бытовой танец простого народа существенно отличался от танца знати. На феодальных балах, куда было принято приходить роскошных и необычных костюмах и масках устраивались так называемые променадные танцы-шествия. Они прочно вошли в придворный быт и ни один праздник не обходился без них.

Вельможи перенимали у простых людей танцы, но исполняли их по-своему. Тут требовалась величавая выправка, неторопливая походка, искусство воплощать приветствия, поклоны, реверансы. Рыцари танцевали более строго, следуя придворному этикету. Придворный танец становился все более манерным.

Главной формой дворцового искусства был **фигурный танец**, где группа танцующих последовательно образовывала танцевальные построения.

Хотя большинство светских танцевальных песен было о любви, в танце разрешалось только касания рук – ни о каких объятиях речи идти не могло.

1. Трубадуры

Во Франции возникло музыкально-поэтическое движение, которое называлось «art de trober», что означает **«искусство изобретать»**.

Создателями этого искусства были **трубадуры** (т. е. изобретатели, искусники). Они не были профессиональными музыкантами. Их родиной был Прованс, Марсель, Тулуза.

Трубадуры: Бертран де Борн (вельможа), Фольке Марсельский (поэт), Бернарт де Вентадорн, граф Пуатье, герцог Аквитанский.

К середине XII века творчество трубадуров прекратило свое существование. В XIII веке на севере Франции в городах Шампань, Фландрия, Брабант появились певцы-поэты, назвавшие себя **труверами** («trouver» - «находить»).

Это были музыкально просвещенные представители рыцарской знати, иногда даже короли. Реже среди труверов встречались горожане, ремесленники.

Например, Колен Мюэе, Адам де ла Галь.

Миннезингеры. В Германии в XII – XIV веках большое распространение получили миннезингеры. Воспевали «высокую любовь». Центрами искусства миннезингеров стали не только рыцарские замки, но целые города: Эйзенах, Вена, Вартбург, где в 1207 году происходили состязания миннезингеров. Известными миннезингерами были: Вольфрам фон Эшенбах (создатель обработок легенд о рыцарях Грааля, о Парсифале), Вальтер фон дер Фогельвейде.

Не только пели, но и **танцевали**.

В XII в. культ романтической любви и рыцарства в значительной мере преобразил танец, приглушив его откровенно эротические черты. Танец входил в число обычных для рыцаря занятий и выступал как своего рода домашняя параллель к турнирам на открытом воздухе. Обычно танец возглавляла одна пара, к ней присоединялись другие, медленно двигаясь по кругу; тип этого танца во многом напоминал полонез.

В их творчестве складывались театрализованные сцены. Например, распространен был такой жанр, как **Альбы** («рассветные пени»), прославлявшие рыцарскую любовь. Иногда они развертывались в целые драматические сцены с 3 действующими лицами: рыцарем, его возлюбленной и стражем, который подает клич о заре, чтобы гость мог незамеченным скрыться их чужого замка. Кульминация песни – минута прощания.

Главной особенностью средневекового танца являлось то, что песня не была отделена от танца. Зачастую, танцоры одновременно исполняли и роль хора. Кроме того, написанные для танцев песни имели танцевальные имена: «рондо» - круг, «вирилей» - кручение, «баллата» - танец.

Танцы средневековья отличались простотой схем, набором несложных шагов, возможностью импровизировать. Обычно, куплеты чередовались с незатейливыми припевами, которые повторяли все танцующие.

Сохранились упоминания и о сольных танцах, и о цепочках, «длиной почти в четверть мили», так же, как и изображения небольших групп танцующих.

Большое значение в развитии придворного танца сыграло появление профессиональных учителей танца, которые не только обучали знать, но и являлись арбитрами в области этикета и манер и оказывали обычно большое влияние на атмосферу при дворе.

Балет в 17 – первой половине 18 века

На рубеже 16-17 вв. во Франции возникли более демократич. балеты-маскарады. В них сочетались пантомимные комич. сценки и «благородные» «фигурные танцы» («Маскарад Сен-Жерменской ярмарки», музыка сборная, 1606). Разные номера, чередуясь, обозначили контуры дивертисмента - одной из важных структурных форм будущего Б.

К нач. 17 в. поэтич. тирады драматических балетов сменились ариями, введёнными итал. поэтом О. Ринуччини и комп. Дж. Каччини.

Возродились помпезные спектакли на рыцарские и фантастич. темы: «Балет об Альцине» (1610), «Триумф Минервы» (1615), «Освобождение Ринальдо» (1617) - все на сборную музыку.

В этих мелодраматич. Б. действие загромождалось избытком арий, хоров, пантомимных сцен и волшебных превращений и заканчивалось гран-Б., в котором костюмы и маски участников были унифицированы. Музыка для вок. и танц. номеров сочиняли разные композиторы.

Неск. позже получили распространение балеты с выходами (ballets a entrees), где сюжет был предельно прост, а действие дробилось на выходы танцующих групп, выступления музыкантов и декламаторов (П. Корнель сочинил в 1632 сценарий Б. с выходами «Замок Бисетр»). К тому времени придв. дамы перестали выступать в Б., а наряду со знатными кавалерами начали появляться профессионалы нар. театра.

С 1615 музыкант, актёр и танцовщик Маре исполнял в Б. мужские и женские роли, бывая партнёром короля. На представления придв. Б. стали проникать зрители-горожане.

С 1640-х гг. в Париже насаждалась итал. опера, где значительное место занимали вставные Б. («Мнимая сумасшедшая» Сакрати, 1645; «Орфей» Росси, 1647).

Во 2-й пол. 17 в. франц. хореографию обогатили драматург Мольер и композитор Ж.Б.Люлли.

Большое значение в этом принадлежит Людовику 14-му, который имел страсть к танцам и прекратил упадок стандартов танцев, который начался в 17-м веке.

Когда Людовик 14-й был коронован, его интерес к танцам сильно поддерживался рождённым в Италии кардиналом Мазарини, который помогал Людовику 14-му. Юный король мальчиком сделал свой дебют в балете.

Мазарини ускорил итальянское влияние на французские спектакли. Хореограф, которого он привёз из Италии, был итальянский композитор, названный во Франции Жан Батист Люлли. Люлли сделался одним из любимых танцоров короля и представлял короля как лучшего танцора во Франции.

Поддерживаемый Людовиком 14-м, Люлли часто помещал короля в свои балеты. Титул «Король-солнце» Людовика 14-го происходит от его роли в одном из балетов, в 1653 году поставленном Люлли.

Комедии-балеты Мольера, проникнутые совр. содержанием, обрели жизненность характеров. Люлли сотрудничал с Мольером как балетмейстер и танцовщик в комедиях-Б. «Брак поневоле» (1664), «Жорж Данден» (1668), «Мещанин во дворянстве» (1670).

Став композитором, Люлли создал (совм. с поэтом Ф. Кино) жанр музыкальной трагедии, где сказалась эстетика **классицизма**: монументальность образов, ясная логика развития, строгость вкуса, чеканность форм. Действие лирич. трагедий подкреплялось пластически-декоративными шествиями, пантомимами, танцами. Немая игра в пантомиме предвляла балетную драму 18 в. Танцы складывались в форму сюиты, отвечая усложнённой оркестровой конструкции музыки: большие группы танцовщиков синхронно исполняли сложные движения и аккомпанировали солистам; сольный танец содержательно передавал возвышенность характеров, силу эмоций; парный танец складывался в форму па-де-дё.

Балетмейстер **Пьер Бошан** ставил танцы в операх-балетах Люлли и комедиях-балетах Мольера. Долгое время его спектакли представляли собой оперы-балеты, где музыка и пение были не менее важны, чем танец. В операх-балетах Люлли и Рамо (см. ст. «Из истории французской оперы») поначалу танцевали придворные, и балетные спектакли почти не отличались от придворных представлений. А танцы были все те же, что и при дворе,— медленные менуэты, гавоты и паваны, далекие от своего народного источника. Да и сама музыка строилась на этих танцевальных формах.

Ш. Бошан утверждал новую школу **«благородного», или «серьёзного», танца**, выражавшего пышность стиля **барокко**: фронтальность построений, плавность

переходов, симметрия и ясность композиций сочетались с вычурной игрой линий, вторя эстетич. нормам поэзии, музыки, живописи, архитектуры. Высокоусловный, тяготеющий к виртуозности танец зависел от музыки и добивался равных с ней прав в практике и теории.

Король Людовик XIV, сам любивший участвовать в балетах и по одной из своих ролей получивший прозвище «короля-солнца», издал указ об основании Королевской Академии танца в 1661 г. в комнате Лувра. Это была первая в мире балетная школа.

Во времена Людовика XIV спектакли придворного балета достигли наивысшего великолепия, включали в себя сценические эффекты, придававшие зрелищу характер феерии. Людовик XIV и сам не был чужд музе танца, в 1653 он выступил в роли Солнца в «*Балете ночи*», с тех пор его называли «Король-солнце». В том же балете танцевал композитор Ж.Б. Люлли, начинавший свою карьеру как танцовщик.

Танец стал превращаться в балет, когда его начали исполнять по определенным правилам. **Впервые их сформулировал балетмейстер Пьер Бошан (1637–1705)**, работавший с Люлли и возглавивший в 1661 французскую Академию танца (будущий театр Парижской оперы). Он записал **каноны благородной манеры танца, в основу которой положил принцип выворотности ног (en dehors)**. Такое положение давало человеческому телу возможность свободно двигаться в разные стороны. **Все движения танцовщика он разделил на группы:** приседания (плие), прыжки (заноски, антраша, кабриоли, жете, способность зависать в прыжке – элевация), вращения (пируэты, фуэте), положения корпуса (аттитюды, арабески). Выполнение этих движений осуществлялось на основе пяти позиций ног и трех позиций рук (port de bras). Все па классического танца являются производными от этих позиций ног и рук. Так началось формирование балета, развившегося к 18 в. из интермедий и дивертисментов в самостоятельное искусство.

Директор академии Пьер Бошан (1636 — ок. 1719) начал создавать терминологию танцев. Самые ранние упоминания позиций ног в балете находятся в его работах. Он установил пять основных позиций классического танца, т. е. главные положения, на которых основывается танец.

Пять позиций ног и выворотность, которая есть в каждой из позиций, могут быть объяснены также тем что балет образовался на основе придворных танцев. В

придворных танцев участвовали дворяне, и все мужчины из них были обучены фехтованию, и некоторые приёмы фехтования были использованы в танцах. Выворотность также присутствует в фехтовании, и позиции в балете похожи на позиции в фехтовании. Выворотность даёт лучшую возможность двигаться в любом направлении.

Бошан изобрёл нотацию движений, которой воспользовался Р. Фёйе, автор «Хореографии» - первого франц. кода танцев (1701).

Поскольку первая балетная школа была во Франции. Терминология балета также образовалась там. Почти каждое движение в балете описывается французским словом или фразой. В результате наличия общей терминологии, каждый танцор должен выучить французские названия шагов и движений. Преимущество этого состоит в том что танцор может брать урок в любом месте, и независимо от того насколько непонятным будет остальное объяснение, термины будут на французском и поэтому будут понятны.

В [1671 году](#) Людовик 14-й основал [Королевскую Академию Музыки](#) чтобы Люлли ей руководил. В [1670 году](#) физические способности Людовика 14-го ухудшились до такой степени что он прекратил танцевать, позволив другим, лучшим танцорам играть главные роли. В [1672 году](#) Люлли основал танцевальную академию в Королевской Академии Музыки.

Позже в конце 18 в. Королевская академия музыки была преобразована в театр «Гранд-Опера».

При нём в 1713 возникла балетная школа, существующая поныне.

Серьёзность Люлли в изучении танцев привела к развитию профессиональных танцоров, которые стали отличаться от просто людей из числа придворных, способных танцевать. Кроме, в балете танцах появилось два различных стиля — величественный, дворянский, свойственный придворному балету и виртуозный, ранее возможный только у профессиональных актёров.

Реформа балетного театра вызвала подъём исполнительского мастерства.

Первоначально в балетную труппу входили только мужчины. Французские танцовщики славились грацией и изяществом (благородностью) манеры исполнения. Итальянские танцовщики принесли на сцену Парижской оперы новую манеру танца – виртуозный стиль, технически сложную, прыжковую манеру танца. **Одним из**

основоположников мужского сценического танца стал Луи Дюпре (1697–1774). Он первым объединил в танце обе манеры исполнения.

Некоторыми из выдающихся танцоров мужчин своего времени были **Мишель Блонди (1677—1747)** и **Клод Балон (1676—1739)**. Фамилия последнего, возможно, дала термин *ballon*, описывающий качество прыжков в балете.

Луис Пекур (1655—1729) был первым ведущим профессиональным танцором мужчиной.

До **1681 года** в исполнении балета участвовали только мужчины. В 1681 г. в оперном спектакле Люлли «Триумф любви» впервые участвовала **мадемуазель Лафонтен** (имя неизвестно; 1655—1738) — одна из прима-балерин того времени. Она была одной из четырёх танцовщиц, участвовавших в спектакле. Сейчас не известны имена трёх остальных. Начиная с этого времени, мадемуазель Лафонтен стала называться как «Королева танцев». Она была первой женщиной которая была профессиональным танцором.

Маски, тяжелые платья и туфли на высоких каблуках мешали женщинам выполнять сложные, виртуозные движения. Вот почему мужские танцы отличались тогда лучшей техникой, грациозностью, изяществом.

Франсуаза Прево достигала виртуозности в дивертисментах. Она стала известной исполнив танцевальную сюиту композитора Ж. Ребея «Характеры танца», 1715. Эта сюита представляла собой несколько романсов, где Прево играла обе стороны.

Она вместе с танцовщиком **Клодом Балоном** ещё в 1708 участвовала **в первом самостоятельном балете-пантомиме** - эпизоде из «Горацийев» Корнеля на муз. Ж. Ж. Муре, автора балета «Любовные похождения богов» (1727), «Триумф чувств» (1732).

Мари Камарго (ученица Франсуазы Прево), к-рая, по словам Вольтера, «первая сравнилась в танцах с мужчиной» и изменила костюм, укоротив юбки. Первой добилась большой свободы движений Мари Камарго (1710—1770), отказавшись от каблуков и укоротив юбку чуть выше щиколотки. Она выполняла чистое танцевание. В соло, она концентрировалась на прыжках и вырабатывала шаги с множеством ударов *batterie*.

Реформа техники на почве упрощённого содержания пригодились, когда настала нужда в новом содержании и новой образности. К этой действенной образности стремилась уже танцовщица **Мари Сале (ученица Франсуазы Прево)**, искусство

которой формировалось на подмостках ярмарочных театров Парижа. Она предпочитала выразительность механистичности. Sallé стала известной из-за невероятной способности показывать характеры. Мари Салле (1707 —1756) стала танцевать в свободных легких одеждах, напоминавших греческую тунику. С каждым новшеством танцы становились осмысленнее, техника — выше.

В 1721 Салле дебютировала в театре «Гранд-Опера». Танцевала в Лондоне в собственных балетах «Пигмалион» и «Бахус и Ариадна» (1734).

Усложнение техники танца потребовало изменений женского костюма. В первой трети 18 в. Мари Камарго и **Мари Салле первыми из балерин начали исполнять прыжки (антраша)**, ранее подвластные только мужчинам, поэтому они упразднили тяжелые фижмы и панье, а затем и укоротили юбки и перешли к обуви на более низком каблуке.

Традиция опер со вставными Б. и Б. с ариями и хорами канонизировалась в пределах готовых структурных форм. Повествовательность и картинность преобладали в операх и балетах комп. **А. Кампра** «Галантная Европа» (1697), «Венецианские празднества» (1710), «Балет стихий» (1723).

В композиции балета были произведены изменения композитором **К.Глюком**.

Балет был разделён на три формальные техники *sérieux* (серьёзный), *demi-caractère* (полу-характерный) и *comique* (комический). Балет начал восприниматься в операх как промежуточные связывающие спектакли.

Классич. эпоху завершили оперы-балеты **Ж.Ф.Рамо** «Галантные Индии» (1735), «Кастор и Поллукс» (1737) и др. Так, балет «Галантные Индии» основан на теме четырёх романсов в разных экзотических ситуациях. В нём танцоры исполняют балет, а не просто танец. Выворотность рассматривается как важная часть балета, балет тогда требовал почти полную (на 180 градусов) выворотность.

Упадок театра времён франц. абсолютизма повлёк кризис драматич. содержательности муз. спектаклей. Балетмейстеры уступили место танцовщикам-виртуозам, которые сочиняли для себя выходы в операх-балетах.

Постепенно балет отделился от оперы, став **самостоятельным искусством**.

Но содержание балетов ограничивалось, как и прежде, только античными сюжетами. Артисты балета мерно двигались по сцене, и смысл их пантомимы мог быть понятным только тем, кто внимательно изучил либретто.

Так, Г. Гендель написал для Салле балет «Терпсихора», который шёл вместо пролога перед его оперой «Верный пастух» (1734); Салле танцевала в мужском костюме в его же опере «Альцина» (1735). В 1743 Салле пост. на сцене «Опера комик» в Париже «Балет цветов», в котором дебютировал как танцовщик Ж. Ж. Новер.

В Парижской опере 17 в. исполнялся особый жанр театрально-музыкального зрелища – **оперы-балеты** композиторов Ж.Б. Люлли, А. Кампра, Ж.Ф. Рамо.

Английский балет 17 века

В период Англ. бурж. революции 17 в. зрелища были запрещены и возродились после реставрации монархии. В 1675 в театре «Дорсет-Гарден» была пост. **опера-балет «Психея» Мольера и Люлли**, с танцами балетмейстера Дж. Приста.

В 1660 Прист основал женский пансион в городе Челси, где преподавал танцы.

В 1689 ученицы пансиона разыграли оперу «Дидона и Эней» Г. Пёрселла, для которой композитор сочинил 17 танц. номеров. В профессиональных театрах Пёрселл и Прист ставили пьесы Дж. Драйдена «Король Артур» (1691) и «Королева фей» («Сон в летнюю ночь», 1692), где пантомима и танец занимали центральное место.

Балет в эпоху Просвещения.

Эпоха Просвещения – одна из этапных в развитии балета. Просветители призывали к отказу от условностей классицизма, к демократизации и реформе балетного театра. Дж. Уивер (1673–1760) и Д. Рич (1691–1761) в Лондоне, Ф. Хильфердинг (1710–1768) и Г. Анджелини (1731–1803) в Вене вместе с композитором, реформатором оперы В.К. Глюком пытались превратить балет в сюжетный спектакль, подобный

драматическому. Наиболее полно это движение выразило себя в реформе ученика Л.Дюпре **Жана Жоржа Новерра**. Он ввел понятие *pas d'action* (действенный балет). Новерр уподоблял балет классицистской драме и пропагандировал новое отношение к нему, как к самостоятельному спектаклю. Придавая большое значение пантомиме, он обеднял при этом лексику танца. Тем не менее, его заслугой стало развитие форм **сольного и ансамблевого танца, введение формы многоактного балета, отделение балета от оперы, дифференциация балета на жанры высокие и низкие – комические и трагедийные**. Свои новаторские идеи он изложил в *«Письмах о танце и балетах»* (1760). Наиболее известны балеты Новерра на мифологические сюжеты: *«Адмет и Альцеста»*, *«Ринальдо и Армида»*, *«Психея и Амур»*, *«Смерть Геркулеса»* – все на музыку Ж.Ж.Родольфа; *«Медея и Язон»*, 1780, *«Китайский балет»*, 1778, *«Ифигения в Авлиде»* – все на музыку Э.Миллера, 1793. Наследие Новерра составляет 80 балетов, 24 балета в операх, 11 дивертисментов. При нем завершилось формирование балета как самостоятельного жанра театрального искусства.

Балетный сентиментализм.

Во второй половине 18 в. наступила эпоха сентиментализма. В отличие от просветителей, **сентименталисты сделали персонажем своих произведений обычного человека**, а не античного бога или героя. Балетный театр стал общедоступным зрелищем горожан, и **появился свой тип спектакля – комедия и мелодрама**. На первом плане оказалась пантомима, которая, отодвинув в тень танцевальность, превратила балет в хореодраму, в связи с чем возрос интерес к литературной основе действия. **Появились первые балетные либретто.**

Жан Доберваль, ученик Новерра, виртуозный танцовщик Парижской оперы, музыкальных театров Штутгардта, Бордо и Лондона, впервые вывел на балетную сцену представителей третьего сословия в знаменитом пасторальном балете *«Тщетная предосторожность»*, 1789 (первоначальное название *«Балет о соломе, или От худа до добра всего лишь один шаг»*). В этом спектакле Добервалю удалось объединить **классический танец с пантомимой и элементами народного и бытового танца**.

Если Доберваль стал создателем балетной комедии, то в жанре мелодрамы преуспел его ученик, главный балетмейстер Парижской оперы **Жан Омер** (1774–1833), который поставил известный балет *«Манон Леско»* (1830) на музыку Ж.Ф.Галеви. В творчестве младшего поколения сентименталистов – **Сальваторе Вигано** (1769–1821), **Пьера Гарделя** (1758–1840), **Шарля-Луи Дидло** заметны первые признаки романтизма: интерес к героическим личностям и экзотическим сюжетам.

Во второй половине 18 в. появились блистательные танцовщики **Гаэтан Вестрис** (1729–1808), **Пьер Гардель** (1758–1840), **Огюст Вестрис**. Легкая одежда в стиле антик, вошедшая в моду накануне Французской революции, способствовала развитию техники балета. Однако содержание балетных номеров было слабо связано с сюжетом оперы и носило характер антре, выхода в менуэте, гавоте и других танцах в процессе оперного спектакля. Жанр сюжетного балетного спектакля еще не сложился.

Теоретиком и педагогом складывающегося романтизма стал **Карло Блазис** (1795–1878), в 1837–1850 руководивший Королевской академией танца при Ла Скала и написавший три книги по теории классического танца, в том числе учебник *«Кодекс Терпсихоры»* (1828), в котором развивал систему классического танца. **Разделив сценический танец на классический (академический) и характерный (бытовой, народный), он выделил в них типы сольного, ансамблевого и массового танца.** Его школа стала ведущей по подготовке танцовщиц виртуозного стиля, среди его учениц – плеяда выдающихся балерин эпохи романтизма (К.Гризи, Л.Гран, Ф.Черрито). Работая в 1860-х в Петербурге, он способствовал формированию русской школы балета.

В 1790-х под влиянием моды, навеянной подражанием античности, женский балетный костюм стал более легким, **появилась бескаблучная туфелька.** С развитием пальцевой техники **в те же годы изобрели пуанты** (от франц. **pointe** – острие, специальная балетная обувь с жестким носком), с помощью которых танец приобрел характер полетности. Первыми в 1820-е на пуанты встали балерины рубежа 18–19 вв. **Женевьева Гослен** и **Амалия Бруньоли.** Французская манера танца отличалась легкостью и воздушностью, итальянская по-прежнему развивала виртуозность танца: прыжки, вращения. Предромантизм подготовил качественный сдвиг в искусстве балета, новую балетную поэтику. К началу 1830-х на первый план вышли контрасты между возвышенным и житейски низменным, что составит суть романтизма. На первые роли выдвинулся женский танец.

Франция

Великим реформатором танца был **Жан Жорж Новер** (1727 —1810). Его книга *«Письма о танце и балетах»* (1760) и его спектакли прославили балетмейстера как новатора **в области действенного балета.** Новер работал с 1750-х гг. в Марселе, Лондоне, Штутгарте, Вене, Милане и только в 1776 добился контракта в «Гранд-Опера».

Он утверждал, что законы драмы, в том числе классицистические три единства, неприменимы к балету («Письма о танце», 1760). Новер призывал создать действенный, т. е. содержательный и выразительный, танец, в котором события, чувства и мысли раскрывались бы в пантомиме и танцевальных движениях, в чередовании классических и характерных танцев. Для балета, утверждал он, важны не отдельные позиции, а выразительность всего тела артиста и мимики его лица, свобода движений. Искренне переживающие герои, драматические характеры и судьбы должны стать главными в искусстве балета. От балетмейстеров Новер требовал, кроме поэтического дара и богатого воображения, еще и широкой образованности. Музыку он называл душой балета.

Новер в своих трагич. и героич. Б. подчинял музыку задачам живописно-изобразит. режиссуры. Он требовал от композиторов «такой музыки, к-рая соответствовала бы каждой ситуации и каждому чувству»: единство балетного действия нуждалось в логике муз. контрастов, упраздняя пестроту вставных номеров.

Взгляды Новера оказали огромное влияние на дальнейшее развитие балета. От традиционного костюма отказались. Дело в том, что в это время женщины играли вспомогательную роль как танцоры, так как они были одеты в кринолины, корсеты, парики и носили высокие каблуки. В таких костюмах, надетых на балерин той эпохи, танцевать им было трудно, и так как они носили кожаные маски, им было трудно действовать. Новер внёс вклад в изменение традиционного костюма балерин и в [1763 году](#) он поставил *Jason u Medea* без масок. Выражения лиц танцоров был видны, и огромная выразительность спектакля иногда сильно впечатляла зрителей.

Артисты балета, одетые в легкие туники и сандалии, могли уже танцевать, поднимаясь на полупальцах. Движения рук стали свободны и пластичны, богаче мимика и жесты. В общей выразительности всего тела артисты стремились передать чувства своих героев.

Балет, отделяясь от оперы, обретал самостоятельность, но музыку для Б. писали, как правило, малоизвестные композиторы, т. к. более значительные тяготели к опере и симфонич. формам. Так, Новер сотрудничал с комп. Ж. Ж. Родольфом («Медея и Язон», 1763, Штутгарт), Ф. Аспельмайром («Отмщённый Агамемнон», 1771, Вена), Й. Штарцером («Горации и Куриации», 1774, Вена).

В 1778 Новер поставил в «Гранд-Опера» «Безделушки» Моцарта - три не связанные между собой балетные сцены в духе художников А.Ватто и Н.Ланкре; в музыке звучали мелодии бытовых танцев.

Англия

В нач. 18 в. на развитие англ. Б. влияли деятели Просвещения.

Балетмейстер **Дж. Уивер в «Кратком трактате о времени и ритме в танце» (1706)** говорил о связи движений и музыки. В «Опыте об истории танца» (1712) он выдвинул критерий естественности характеров и правды чувств, провозгласил воспитательное значение Б., разделил театральный танец на три вида: серьёзный, гротескный и сценический.

Уивер создал **действенный балет**, то есть балет без разговоров, только средствами пантомимы и танца («Любовные похождения Марса и Венеры» Симондса и Фэрбенкса, 1717; «Миф об Орфее и Эвридике» Фэрбенкса, 1718). В этих постановках прославилась первая в Англии балерина **Хестер Сентлоу**.

Хотя балет «*Любовь Марса и Венеры*» был хорошо оценен, он был забыт и Weaver не получил заслуженного признания. Балет действия вероятно умер бы вместе с Weaver. Однако итальянец **Доменико Мария Гаспаро Анджолини** (1731—1803) и француз-швейцарец **Жан Жорж Новерр** (Jean-Georges Noverre) (1727—1810), ученик Louis Dupré, называемый «Шекспир Балета», уловили идею балета действия для себя.

Актёр, мим и режиссёр **Дж. Рич** в пантомимах возродил искусство **нар. театра**.

К сер. 18 в. Б. в Англии отступил перед драмой и пантомимой и возродился лишь в нач. 20 в.

Балет в Австрии

В 18 в. Б. как спектакль начал утверждаться в театрах Вены. На основе сценария и музыки развивалось чисто хореографическое действие.

В 1740-х гг. австр. **балетмейстер Ф.Хильфердинг** выдвинул принцип просветительского классицизма - подражание прекрасной и простой природе, соединённое с вымыслом.

В комедийных балетных сценках он воспроизводил картины и характеры нар. жизни, в 1742 осуществил первые опыты пантомимной трагедии («Британник», «Идомей», «Альзира»).

В мифологич. балетах «Пигмалион», «Орфей и Эвридика», «Вакх и Ариадна» (комп. Й. Штарцер и И. Хольцбауэр) он обновил выразит. средства танца и **упразднил маски**.

Итал. балетмейстер Г. Анджолини, считавший себя учеником и последователем Хильфердинга, поставил в Вене балеты К. В. Глюка «Дон Жуан» (1761), «Осада Цитеры» (1762), «Китайский сирота» (1764), «Семирамида» (1765). Содружество Глюка и Анджолини было плодотворно для обоих.

Хильфердинг и Анджолини попеременно работали в России в 1759-86, ставя трагич. и героич. балеты-пантомимы, аллегорич. и анакреонтич., полухарактерные и

комич. балеты, танц. интермедии в операх. Анджолини работал также в Италии. В 1773 он издал в Милане брошюру.

Балет в Дании

В 17 в. здесь бытовали при дворе синтетич. музыкальные спектакли.

В 1720-х гг. в Копенгагене работал **Ж. Б. Ланде**, в 1748-56 балетмейстер **П.Минотти** сотрудничал с Глюком и Дж.Сарти, затем **А.Пампеотти** познакомил датчан с пантомимой, **А.Комо** ввёл в практику балетного дивертисмента нац. характерность.

В сер. 1770-х гг. итальянец **В. Галеотти** завершил нац. самоопределение датского балета (в репертуаре дат. театров во 2-й пол. 20 в. продолжает сохраняться его Б. «Капризы Купидона и Балетмейстера» на муз. И. Лолле, 1786).

Россия

В России «Балет об Орфее и Евридике» (1673) положил начало представлениям, возникавшим периодически до открытия Петерб. балетной школы (1738).

В 1730-х гг. балеты при оперных спектаклях ставили Ж. Б. Ланде и А. Ринальди (по прозвищу Фоссано).

В 1773 были организованы балетные классы и при Воспитательном доме в Москве.

К концу 18 в. в Петербурге и Москве имелись придв. и публичные театры, а также большое количество крепостных балетных театров.

В **1783 года Екатерина II** создаёт [Императорский Театр Оперы и Балета](#) в [Санкт-Петербурге](#), вместе с открытием здания [Большого Каменного театра](#).

С рус. труппами работали известные зарубежные композиторы и балетмейстеры; среди танцовщиков выделялись Т.С.Бубликов, Г.И.Райков, В.М.Балашов, А.Степанова, В.Михайлова, А.М.Собакина, Т.В.Шлыкова-Гранатова.

Традиции нац. танца крепили в комич. операх русских композиторов.

Балет на рубеже 18 – 19 века

На рубеже веков балет находился в переходной фазе развития, называемой предромантической. В предромантическую эпоху танцоры мужчины достигли своего пика.

Франция

На рубеже 18-19 вв. Б. в Париже оставался опорой академизма. Новаторство не поощрялось. Балетмейстер Максимилиан Гардель ставил балеты в «Гранд-Опера» «в стиле оперных водевилей» (Новер): «Искательница остроумия» (1777, по комедии Ш. Фавара), «Нинетта при дворе» (1778, по опере Фавара - Дуни). В [1772 году](#) Максимилиан Гардель прекратил использовать свою маску.

Затем в «Гранд-Опера» балеты ставил его брат П. Гардель. Он начал с дивертисментов в операх «Тарар» Сальери, «Демофон» Керубини, «Амфитрион» и «Аспазия» Гретри (пост. в 1787-89). Опираясь на практику и теорию Новера, П. Гардель сочинил в 1790 Б. на муз. Миллера «Телемак на острове Калипсо» и «Психея», в 1793 - на муз. Э. Н. Мегюля и Ф. Й. Гайдна - «Суд Париса». Облегчённые костюмы и свободная композиция танцев уже предвещали появление романтич. стиля.

В годы Великой франц. революции балетное искусство обогатилось элементами народного танца и героические образы античности связывались с идеалами революции.

П. Гардель брал за образец античную простоту и хоральность ансамблей, торжественную скульптурность сольных выходов. В 1792 он поставил на сцене «Гранд-Опера» «Марсельезу» для зрелища «Дароприношение Свободе».

Следуя заветам Новера, его ученик, балетмейстер Жан Доберваль (1742—1806) поставил балет «Тщетная предосторожность» (1789, Бордо). История Лизы и Колена, добивающихся счастья, способна трогать даже сегодняшнего зрителя, потому что в ней выведены живые и разнообразные характеры.

В этом балет он воплотил идеи свободы, а также в балете «Дезертир» (1784, Лондон) по комич. опере П. Монсиньи. Оба балета включали сборную музыку. Балеты-пьесы Доберваля правдиво изображали характеры и судьбы простых людей.

Балетмейстеры Новер, Максимилиан и П.Гардели, Доберваль воспитали неск. поколений танцовщиков - Г. Вестрис, О. Вестрис, Ш. Ле Пик, Л. Дюпор, танцовщиц М. Аллар, М. Гимар, А. Хейнель, Теодор (М. Крепе), которые оспаривали первенство, соревнуясь с партнёрами в решении образных задач.

Когда около 1800 г. появился новый балетный вязанный костюм (трико), плотно облегающий тело, движения танцовщиков получили полную свободу.

Дания

К концу 18 в. обрёл самостоятельность Балет в Дании.

В 1801 Галеотти поставил пантомимный балет «Лагерта» Шалля с ариями и хорами на сюжет нордической саги. Последние значительные балеты Галеотти, поставленные на музыку К. Шалля, уже отвечали эстетике нарождавшейся **мелодрамы** («Рольф Синяя Борода», 1808; «Ромео и Джульетта», 1811); в них выступали М. Бьёрн, Ант. Бурнонвиль и др.

Италия

На рубеже 18-19 вв. в Италии работало мн. публич. муз. театров в Турине, Риме, Неаполе, Венеции, Милане.

В 1778 театр «Ла Скала» открылся оперой «Признанная Европа» Сальери и балетом на сборную муз. «Умиротворённый Аполлон» и «Пафио и Мирра».

Б. классицизма не привлёк нового зрителя. Интерес к сентиментализму и жанровые приёмы мелодрамы выразила **хореодрама**.

Балетмейстер *Ф.Клерико* (работал во мн. городах Италии) обновил историч. и мифологич. сюжеты и ввёл новые методы пантомимной игры. Стремясь найти в пантомиме эквивалент драматич. монологов и диалогов, он разрушал вольной композицией движений и жестов «квадратный» рисунок муз.-пластич. структуры («Калисто и Руджеро», 1779; «Возвращение Агамемнона», 1789 - музыка сборная).

Примат режиссуры повысил уровень актёрского мастерства (танцовщики Р. и Г.Клерико, Л.Панцери), но снизил требовательность к муз. основе балета (хореографы пользовались готовой музыкой и услугами композиторов-ремесленников).

Итал. хореодрама достигла расцвета в творчестве **Сальваторе Вигано** - танцовщика, балетмейстера, композитора. Он был учеником Жана Доберваля. Вигано поставил балет «Рауль, синьор де Креки» (1791) по одноим. опере Н. Далеярака, сохранив её музыку и следуя принципам «оперы спасения».

Балеты, поставленные Вигано в Вене на собственную музыку, явились основой творческого новаторства балетмейстера. В спектакле «Клотильда, герцогиня Салернская» (1799) сцена цыганского табора предвещала романтизм. В балете «Беневентское ореховое дерево» (1800) смесь фантастики, лирики, гротеска переносила в эстетику сказок К.Гоцци. В 1801 Вигано поставил там же балет «Творения Прометея, или Власть музыки и танца» Бетховена. Традиционные формы муз.-танц. сюиты Бетховен наполнил значительным содержанием, но более к балету не обращался.

В новой постановке «Прометея» (Милан, 1813) Вигано добавил к партитуре Бетховена музыку Гайдна, Моцарта и свою, но теперь суровая героика Бетховена парадоксально увела Вигано от муз. образности танца к живописной пантомиме. Миф явился материалом для раздумий о судьбах человечества, богоборческая тема стала ведущей в творчестве Вигано. Обращаясь к музыке В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Й. Гайдна, Дж. Россини, Г. Спонтини, он создал в содружестве с художником А. Санкуирико грандиознее полотна хореодрамы («Мирра», 1817; «Весталка», 1818; «Титаны», 1819).

Вместе с французской революцией пришла и революция в балетных фасонах, что видно из рисунков Вигано и его жены. Костюмы Вигано были гораздо легче предыдущих. Его жена надевала лёгкие парящие костюмы с вырезом похожим на французскую имперскую линию, и оба танцора одевали мягкую гибкую обувь. В 1790-х годах прекратилось использование обуви с каблуком в балете. У мужчин появившиеся обтягивающие штаны до колен и чулки позволяли видеть фигуру танцора. Более лёгкая одежда облегчала выполнение пируэтов и прыжковых движений.

Балетмейстер Г.Джоя также утверждал принципы балетной режиссуры, где основным выразительным средством была танцевальная пантомима при сборной музыке («Кора, или Дева солнца», 1798; «Цезарь в Египте», 1807; «Ссылённые в Сибири», 1823). Образы хореодрамы воплощали на сцене танцовщицы М.Медина, А.Пеллерини, танцовщик Н.Молинари.

С 1820-х гг., после смерти Вигано, наступил упадок хореодрамы, но она сохранялась в Италии до 1860-х гг.

Итальянский хореограф **Карло Блазис** (**1797** (по некоторым источникам **1795** или **1803**) — **1878**), один из учеников Вигано, преподавал следующему поколению танцоров так что бы они продвинулись вперёд по сравнению с предыдущим поколением, и он опубликовал свои результаты в учебниках в Италии и потом в Англии, описывая более тонкие детали балета. В **1820 году** Карло Блазис написал *Элементарный трактат о теории и практике искусства танца*. Танцевальная техника начала 19-го века была описана в его *Кодекс Терпсихоры* (**1830**). Считается что он является изобретателем позы *attitude*, придуманной на основе известной работы фландрийского скульптора Giambologna, статуи бога Меркурия, легко держащего равновесие на пальцах левой ноги.

В предромантическую эпоху балета танцоры впервые начали танцевать на кончиках пальцев ног. Самое раннее изображение женщины танцующей на пальцах находится в изображении Fanny Bias на пальцах в [1821 году](#), и возможно Geneviève Gosselin танцевала на пальцах в [1815 году](#). Однако танцовщица которая традиционно рассматривается как первая танцевавшая на пальцах — это итальянка Мария Тальони (Marie Taglioni) ([1804—1884](#)), считается что она была на пальцах в возрасте 18 лет. Однако до неё стояние на пальцах было лишь трюком, а для неё это было средство выражения в искусстве.

В [1828 году](#) Мария Тальони дебютировала в Парижской опере.

В 18 в. балет существовал в Германии, Швеции, Голландии. Формы, заимствованные у итал. и франц. балета, обогащались нац. колоритом.

Россия

Рубеж 18-19 вв. - эпоха расцвета балета в России. Балетные школы Петербурга и Москвы воспитывали нац. кадры, появились отечеств. хореографы и композиторы.

Танцовщик и балетм. **И.И.Вальберх** нашёл путь к синтезу рус. исполнительского стиля с драматич. пантомимой и виртуозной техникой итал. балетм. Г. Анджолини и Дж. Канциани, а в области структурных форм танца - с франц. школой Ш. Ле Пика.

Черты реальной жизни, судьбы обыкновенных людей интересовали Вальберха больше, чем подвиги антич. героев.

В 1799 он поставил балет «Новый Вертер» С. Титова, где героями были жители Москвы. Вальберх часто заимствовал музыку из опер. В его балетах сказались тенденции сентиментализма и влияние мелодрамы. Превыше всего Вальберх ценил в искусстве нравственный идеал. Он прославлял добродетель и порицал порок уже в названиях балетов («Клара, или Обращение к добродетели» Й. Вейгля, 1806; «Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства» Гретри и Кавоса, 1807; «Американская героиня, или Наказанное вероломство», музыка сборная, 1814; «Генрих IV, или Награда добродетели», музыка сборная, 1816).

События Отечественной войны 1812 отразились в балетах-дивертисментах Вальберха на рус. темы: «Ополчение, или Любовь к Отечеству» Кавоса (1812), «Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству» А. Париса (1813), «Торжество России, или Русские в Париже» Кавоса (1814).

Патриотич. дивертисменты с подлинными нар. плясками ставили в Москве И.М.Аблец, И.К.Лобанов, А.П.Глушковский на музыку К.А.Кавоса, С.И.Давыдова, Д.Н.Кашина, Ф.Е.Шольца.

Ученицами Вальберха были танцовщицы Н.П.Берилова, Е.И.Колосова, А.И.Тукманова.

С Россией связана пора творческой зрелости балетмейстера Ш.Дидло. Он учился в Париже, наблюдая борьбу Ж.Ж.Новера в театре «Гранд-Опера» с отживающими нормами придворного балета и расцвет искусства бульварных театров, выразивший прогрессивные стремления предреволюционной буржуазии. Он работал с перерывами в Лондоне как танцовщик и балетмейстер; учился у Ж. Доберваля.

Подъём нац. культуры России способствовал расцвету творчества, и Дидло вывел петербургский балет на одно из первых мест в Европе. В сотрудничестве с Кавосом Дидло осуществлял принцип программности, в основе которого - единство музыкальной и хореографической драматургии балетного спектакля.

В предромантических балетах Кавоса «Зефир и Флора» (1804), «Амур и Психея» (1809), «Ацис и Галатейя» (1816) создавался ансамбль, где сложно взаимодействовали сольный и кордебалетный танцы.

В героико-трагедийных балетах Дидло сближался с поисками Вигано, психологизируя и драматизируя действие средствами пантомимы («Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники» Венюа, 1817; «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов» Кавоса и Жучковского, 1819).

В хореодрамы Дидло вносил контрастные комедийные краски. Он ставил комедийные балеты «Молодая молочница, или Нисета и Лука» Антонолини (1817), «Карлос и Розальба, или Любовник, кукла и образец» Кавоса (1817). В 1823 Дидло и Кавос создали Б. «Кавказский пленник, или Тень невесты» по поэме Пушкина.

В балетах Дидло прославились танцовщицы М.И.Данилова, А.И.Истомина, Е.А.Телешова, А.С.Новицкая, танцовщики Огюст (О. Пуаро), Н.О.Гольц.

В Москве с 1812 балетную труппу и школу возглавил А.П.Глушковский - ученик Вальберха и Дидло.

В балете композитора Ф.Е.Шольца «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» (1821) по поэме Пушкина и «Три пояса, или Русская

Сандрильона» (1826) по сказке В.А.Жуковского Глушковский стилизовал стихию нац. фантастики и нар. танцевальности. В 1831 он поставил Б. «Черная шаль, или Наказанная неверность» (муз. сборная) по мотивам стихотворения Пушкина.

В балетах Глушковского выступали Т.И.Глушковская, Д.С.Лопухина, Т.С.Карпакова, А.И.Воронина-Иванова, К.Ф.Богданов.

В 1827 балетмейстер **Ф. Бернаделли** поставил балет «Волшебный барабан» Алябьева, в 1837 **Ф. Гюллень-Сор** - «Мальчик-с-пальчик» Варламова и Гурьянова.

Тема 7. 19 век

С 1830-х гг. в балете утвердился романтизм.

19-й век был периодом больших изменений в обществе, и это отразилось в балете, произошёл отход от аристократических способностей восприятия, доминировавших ранее, к романтическому балету.

Романтизм был реакцией против формальных ограничений и механики индустриализации. Разум эпохи привёл хореографов к сочинению романтических балетов, которые выглядели как лёгкие, воздушные и свободные, что должно было быть контрастом к редукционистской науке которая, по словам Рое, «вывела дриады из лесов». Эти как бы нереальные балеты представляли женщин как деликатных, неземных, воздушных существ, которые могут быть подняты без труда и выглядят почти плавающими в воздухе. Балерины начали носить костюмы в пастельных тонах, с парящими вокруг ног юбками. Сценарии были на темы ужасных фольклорных духов.

Поэзия ирреального, передавая разлад мечты и действительности, заполнила сцену видениями, призраками, духами; игра сильных страстей дала новые повороты темам средневековья и Востока.

Это качественно обновило муз. драматургию балета начиная с танцевальных **эпизодов в опере**, где балетные персонажи иногда занимали ведущую роль: во Франции в «Гранд-Опера» - «Немая из Портичи» (1828) и «Бог и Баядера» (1830) Обера, «Роберт-Дьявол» Мейербера (1831); в России - балетные сцены в операх «Иван Сусанин» (1836), «Руслан и Людмила» (1842).

Музыку балетов писали А. Адан, Ж. Шнейцгоффер, Л. Герольд, Ж. Ф. Галеви, М. Карафа, Ш. Тома, Н. Бургмюллер, Э. Дельдевез, Ч. Пуньи. Они утверждали эстетику романтического балета, открывали путь к симфонизации танцевального действия.

Их музыка предполагала кантиленность пластики, разработанную фразировку танца, ясность психологич. состояния персонажей.

Это помогало развитию сольного, дуэтного, ансамблевого танца, особенно совершенствованию форм адажио от Адана к Делибу, Массне и Лало.

Танец стал основным выразительным средством Б. и поднимался до поэтич. одухотворённости.

В сольные партии фантастических балетов вошли разнообразные полёты; возникало впечатление воздушности персонажей; танец на пальцах вступал в соперничество с блестящей техникой композиторов-романтиков (Н. Паганини, Ф. Лист).

Балерины Geneviève Gosselin, Мария Тальони и Fanny Elssler экспериментировали с новыми техниками как например танцы на пальцах, которая давала увеличенный рост как идеальную сценическую фигуру. Профессиональные либреттисты писали рассказы для балетов. Преподаватели как например Карло Блазис описывали балетную технику в той базовой форме которая используется и сейчас. Пуанты были изобретены для поддержки танцев на пальцах.

В 1832 году Филиппо Тальони (Filippo Taglioni) (1777—1871), отец Марии Тальони, поставил балет *La Sylphide* чтобы она его исполняла. Мария Тальони танцевала роль Sylphide, сверхъестественного существа которое было любимо телесным человеком и по неосторожности разрушено им. Хореография использовала танцы на пальцах чтобы подчеркнуть сверхъестественные яркость и невещественность. *La Sylphide* вызвал многие изменения в балетах эпохи в теме, стиле, технике и костюмах. В *La Sylphide* Мария Тальони одевала костюм в форме колокола с корсажем их китового уса. На этой базе через 50 лет была сконструирована романтическая балетная юбка.

Танцы кордебалета возвратились к синхронности, но теперь, когда на фоне его аккомпанемента полифонически развивались «голоса» солистов, он звучал в едином с ними поэтич. ключе.

В эпизодах «земного» плана танец обрёл нац. характерность, повышенную эмоциональность, опять-таки повинуюсь развитию муз.-хореографич. тем.

Роль кульминации выполняли па д'аксьон (действенные танцы) гл. персонажей.

Образцы фантастических балетов создали балетмейстер Ф. Тальони и его дочь - танцовщица М. Тальони: «Сильфида» Шнейцгоффера (1832, Париж), «Дева Дуная» Адана (1836, Париж), «Тень» Маурера (1839, Петербург).

Вершиной фантастич. жанра явилась «Жизель» Адана по сценарию Т. Готье, поставленная в Париже Жаном Коралли в 1841.

Роль Жизели играла Карлотта Гриси (Carlotta Grisi) (1819—1899), новая балерина из Италии. В *Жизели* был контраст человеческого и сверхъестественного миров, и в его втором действии духи-привидения, называемые *wilita*, были одеты в белые юбки, популяризованные в *La Sylphide*.

Романтический балет однако не ограничивался сверхъестественными существами.

Линию «земного» романтизма начал в Лондоне Ж. Перро балетами Ч. Пуньи «Эсмеральда» (1844), «Катарина, дочь разбойника» (1846). Танцовщицы оттеснили на второе место танцовщиков. Вслед за М. Тальони на балетной сцене появились Ф. Эльслер, К. Гриси, Ф. Черрито. Все они, как и балетмейстеры Тальони и Перро, гастролировали в России.

В России и Дании, однако, мужчины совершенствовались вместе с женщинами, в то время как балет в этих странах поддерживался монархическими дворами. Датчанином, оставившем наиболее заметный след в балете был Август Бурнонвиль (Auguste Bournonville). После обучения в Дании и Париже, после танцевания в Парижской опере, Август Бурнонвиль вернулся в Данию. Там в 1836 году он поставил свою версию *La Sylphide*, с новой хореографией и новой музыкой; 16-летняя Lucille Grahn играла роль Sylphide.

В романтич. Б. прославились рус. балерины Е. И. Андреенова, Е. А. Санковская, танцовщик Х. П. Иогансон. Особую ветвь романтич. Б. из нар. жизни (сохранялась до 1870-х гг.) создал в Дании Авг. Бурнонвиль («Неаполь, или Рыбак и его невеста» Х. Паулли, Э. Хельстеда, Н. В. Гаде и Х. К. Люмбье, 1842; «Ярмарка в Брюгге» Паулли, 1849; «Вдали от Дании» Глезера, 1860; «От Сибири до Москвы» К. Мюллера, 1876). В балетах Бурнонвиля выступали его ученицы Л. Гран и сёстры Ж., С. и А. Прайс.

К сер. 19 в. стабилизировалась форма многоактного спектакля, в котором постепенно устаревали романт. сюжеты, пантомима обрела условный, зашифрованный характер, а танец устремился к самодовлеющей виртуозности.

Стабилизировались и формы балетной музыки, подчинившейся структуре массовых баллабилей (общие танцы, завершающие акт или спектакль, шествия-марши, вальсы, польки, галопы) и структуре танцев солистов (гран па, па д'аксьон, включавшие *adagio*, вариации и коду). Одним из канонов стал дивертисмент, как сюита танцев классич. и нар.-характерных, подчинённых регламенту академизма.

Во Франции, в период Второй империи, подобные Б. ставили А. Сен-Леон («Мраморная красавица», 1847, «Маркитантка», 1848, и «Скрипка дьявола», 1849, - все Ч. Пуньи; «Пакеретта» Ф. Бенуа, 1851), Ж. Мазилье («Гризельда, или Пять чувств», 1848, «Орфа», 1852, и «Корсар», 1856, - все А. Адана; «Марко Спада, или Дочь бандита» по опере Д. Обера, 1857), Л. Петипа («Сакунтала» Рейера, 1858; «Грациоза» Лабара, 1861), М. Тальони («Бабочка» Оффенбаха, 1860).

Наиболее прогрессивный и жизнеспособный характер сохраняла музыка. Франц. композиторы углубляли её путь к симфонизму. Л. Делиб в балетах «Ручей» (1866) и «Коппелия» (1870) в пост. Сен-Леона и «Сильвия» (1876) в пост. Л. Меранта утвердил уже в качестве художеств. принципа непрерывность и гибкость развития муз.-танцевальных форм, наметил их связь с напевной и содержательной музыкой пантомимных сцен.

Однако балетный театр Франции, вступив в полосу кризиса, отставал от новаторства композиторов. Не принесли результатов попытки комп. Э. Шабрие обновить В., сочетая его со звучащим словом, а Б. Годара - создать «симфонию-балет» (1882).

Самостоятельную муз. ценность представляли партитуры «Корригана» Видора (1880), «Два голубя» Мессаже (1886) - пост. балетм. Л. Мерант и «Намуна» Лало (1882) - пост. балетм. Л. Петипа.

Постановки запоздало повторяли приёмы романт. Б.

Балетный репертуар «Гранд-Опера» всё сокращался, и комп. Ж. Массне в 1892 вынужден был отдать свой Б. «Куранты» в Придв. театр Вены.

Здесь балетм. Й. Хасрейтер ставил Б. комп. И. Байера в традициях нац. и фольклорной тематики: «Венский вальс» (1886), «Фея кукол» (1888), «Вокруг Вены»

(1894, адаптация муз. И. Штрауса). В Берлине балетм. П. Тальони работал с комп. П. Гертелем до конца 1880-х гг. («Приключения Флика и Флока», 1858). Во 2-й пол. 19 в. из Италии во мн. страны выезжали исполнители-виртуозы. В школе при «Ла Скала» с 1837 преподавал К. Блазис, затем его ученики К. Беретта и Э. Чеккетти, занимались знаменитые танцовщицы, среди них К. Гризи, К. Брианца и П. Леньяни - первые исполнительницы в Б. «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» в Петербурге.

После [1850 года](#), балет начал угасать в Париже. Балет ещё был популярным, но он рассматривался главным образом как представление с участием красивых женщин. В Лондоне балет практически исчез со сцен оперных театров и переместился на эстраду.

Демонстрация мастерства «звёзд» являлась гл. задачей **итал. Б.** Поэтому там ставились чаще всего Б.-феерии, где пестрота эпизодов, смена декораций, развлекательность кордебалетных номеров предвосхищали мюзик-холл 20 в.

Ведущим постановщиком Б.-феерии был Л. Манцотти («Эксцельсиор» Маренко, 1881).

В **Лондоне в кон. 19** в. в театре «Альгамбра» композитор и дирижёр Д. Якоби сочинял музыку **Б.-феерий**: «Чёрный посох» (1872, балетм. А. Хус), «Лебеди» (1881, балетм. Й. Гансен), сюжетно близких «Спящей красавице» и «Лебединому озеру».

В театре «Эмпайр» ставились **Б.-обозрения**; музыку сочинял или компилировал Л. Венцель, хореографию - К. Ланнер («На побережье», 1891; «На брайтонской набережной», 1894). В них выступала танцовщица А. Жене, для которой ставили иногда и академич. Б. («Коппелия»).

Но балет процветал в России и Дании благодаря мастерам Августу Бурнонвиль, Jules Perrot, Arthur Saint-Léon, [Энрико Чеккетти](#) (Enrico Cecchetti) и [Мариусу Петипа](#) (Marius Petipa) ([1818—1910](#)) (брат Lucien Petipa).

В 1860-е гг. в России работали балетм. К. Блазис и А. Сен-Леон. В канонах многоактного развлекательного спектакля Сен-Леон пост. Б. «Конёк-Горбунок» Пуньи (1864) и «Золотая рыбка» Л. Минкуса (1867), С. П. Соколов - «Папоротник, или Ночь на Ивана Купала» Ю. Гербера (1867). Традиции высокого исполнит. искусства хранили М. Н. Муравьёва, П. П. Лебедева, Н. К. Богданова, В. Ф. Гельцер.

В канонах эстетики монументальных парадных спектаклей началась творческая **деятельность М. И. Петипа** («Дочь фараона», 1862, и «Царь Кандавл», 1868, Пуньи;

«Дон Кихот» Минкуса, 1869; «Весталка» Иванова, 1888). В пределах этой эстетики продолжалась симфонизация танца, начатая хореографами романтизма. Внутри многоактных балетов Петипа создавал ансамбли, полифонически развивая и контрастно противопоставляя темы массового и сольного танцев (лидийский баллабиль - «Царь Кандавл» Пуньи; сцена Оживлённый сад на вставную музыку Делиба - «Корсар» Адана, 1868; акт Царство теней - «Баядерка» Минкуса, 1877). Его одноактный балет «Сон в летнюю ночь» на муз. Мендельсона (1876) - промежуточное звено между романтич. Б. 19 в. и неоромантич. миниатюрами нач. 20 в.

Сочетая большие танцевальные пласты, сталкивая танцевальные темы-характеристики, Петипа разрабатывал проблему симфонизации танца ещё на музыке Пуньи и Минкуса - штатных композиторов императорского Б.

Содружество Чайковского и Петипа решило эту проблему, дав классич. образцы академич. Б. в синтезе муз. и танцевальных образов, в параллельном развитии форм, как тематич.-мотивном, вариационном, полифонич., так и симфоническом.

Через 13 лет, после неудачной пост. «Лебединого озера» в Москве балетм. В. Рейзингером (1877), Чайковский и Петипа создали первое совм. произв. - Б. «Спящая красавица» (1890). В муз.-хореографич. кульминациях симфонизированного балетного действия - центральных адажио и вариациях каждого акта - проводилась тема любви, побеждающей зло.

Те же принципы балетной драматургии Петипа сохранил в работе с А. К. Глазуновым над Б. «Раймонда» (1898) и «Времена года» (1900).

Помощник Петипа в Мариинском театре Л. И. Иванов пост. Б. «Щелкунчик» (1892) и лебединые сцены в «Лебедином озере» (1895). Природная музыкальность Иванова определила тонкое проникновение в лирич. стихию муз. образов Чайковского. Симфонич. хореография Танца снежных хлопьев в «Щелкунчике» и сцены лебедей предвосхищали новаторскую хореографию 20 в. Симфонич. балетными миниатюрами были пост. Ивановым половецкие пляски в опере «Князь Игорь» (1890) и Вторая рапсодия Листа, включённая в 1900 в дивертисмент «Конька-Горбунка». В балетах Петипа и Иванова выступали: М. С. Суровщикова-Петипа, Е. О. Вазем, Е. П. Соколова, В. А. Никитина, М. М. Петипа, П. А. Гердт, П. К. Карсавин, Н. Г. Легат, И. Ф. Кшесинский, А. В. Ширяев и др.

В 1890-е года балет перестал быть большим искусством в западной Европе и не существовал в Америке. Три человека, все из России но не все русские, появились на сцене приблизительно одновременно и создали новый интерес к балету во всей Европе и в Америке: Энрико Чеккетти, [Сергей Дягилев \(1872—1929\)](#) и [Агриппина Ваганова \(1879—1951\)](#).

Классическая балетная [пачка](#) начала появляться в это время. Она состояла из короткой юбки, поддерживаемой слоями кринолина или тюля, и позволяла выполнение ногами акробатических трюков.

К нач. 20 в. эстетика балетного академизма достигла вершины в произв. великих мастеров и после их ухода распадалась в Б. эпигонов.

В начале 20-го века люди начали уставать от идей и принципов балеты Петипа и искали свежие идеи. Российский балет был уже более знаменит чем французский и многие российские танцоры имели международную известность. Вероятно наиболее заметной балериной того времени была Анна Павлова ([1881—1931](#)), известная по исполнению *Умиряющего Лебедя* ([1907](#)).

Новое проявилось в живописной изобразительности танца и пантомимы. Эти принципы утвердили балетм. А. А. Горский и М. М. Фокин; с ними работали художники К. А. Коровин, А. Я. Головин, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, Н. К. Рерих.

На творчество обоих балетмейстеров влияло искусство А. Дункан, амер. танцовщицы, сторонницы свободного танца. Влияние сказалось как в опытах раскрепощения тела танцовщицы, так и в известном пренебрежении к музыке: Дункан исполняла свои «античные» композиции на далёкую от её замыслов музыку Ф. Шопена, Р. Вагнера, И. С. Баха.

Горский переделывал спектакли Петипа, уточняя их драматургич. основу («Дон Кихот», 1900; «Баядерка», 1907; «Жизель», 1907). Он создал и хореодрамы собственного сочинения («Дочь Гудулы» Симона, по роману Гюго «Собор Парижской Богоматери», 1902; «Саламбо» Арэндса, по роману Флобера, 1910). Добиваясь историч. достоверности зрелища и точности нац. колорита, Горский обращался к пластич. пантомиме, утрачивая танцевальную образность, в результате чего в его хореодрамах появлялась эклектика.

В [1907 году Михаил Фокин](#) начал пытаться изменить правила в отношении костюмов в Императорском Театре. Он чувствовал что вид *открытого зонтика*, как

женщины тогда одевались, надоед и был не приличным. В своём балете греческого стиля *Eunice* он сделал так что танцоры казались босоногими. Иметь голые ноги было тогда против правил Императорского Театра, поэтому пальцы ног были нарисованы на обуви танцоров. Кроме того, он использовал серьёзную музыку вместо танцевальной.

В [1909 году](#) [Сергей Дягилев](#) привёз балет обратно в Париж, открыв свою компанию [Ballets Russes](#). Среди танцоров Ballets Russes были лучшие молодые российские танцоры — Анна Павлова, Тамара Карсавина, Adolf Bolm ([1884—1951](#)), Вацлав Нижинский ([1889—1950](#)), Вера Каралли. Ballet Russes открылись в Париже [19 мая](#) 1909 года и тут же имели успех. Танцоры мужчины, среди них Вацлав Нижинский, заслужили особенного восхищения, так как хорошие танцоры мужчины тогда практически исчезли в Париже. После русской революции 1917 года компания состояла из эмигрантов из России. Революция лишила Дягилева возможности вернуться в Россию.

Ballets Russes выступала большей частью в западной Европе, но иногда и Северной и Южной Америках. На 20 лет Сергей Дягилев был руководителем всего балета в западной Европе и Америке.

После одного сезона с Ballets Russes, Анна Павлова основала свою собственную компанию которая базировалась в Лондоне и много ездила по свету, бывая и в тех местах куда Ballets Russes не приезжали. Анна Павлова посетила многие города в США, в том числе небольшие. Она не основала балетную школу или компанию в США, но своими выступлениями побудила заняться танцами многих девочек.

Ballets Russes стартовал имея сильные российские знаковые работы. Однако, первый показанный балет был *Le Pavillon d'Armide* имевший сильное французское влияние. В исполнении *Le Pavillon d'Armide* и в Санкт-Петербурге и в Париже участвовал Вацлав Нижинский, известный как один из лучших прыгунов всех времён. Ballets Russes представила в Париже также балет ранее известный как *Чопиниана*, так как вся музыка принадлежала Чопину. Но он был переименован в *Les Sylphides* для французских зрителей. Он был не то же самое что *La Sylphide*, но ему было дано похожее название так как парижские зрители незадолго до того видели *La Sylphide*.

Защитниками классич. наследия на сцене Большого театра были Е. В. Гельцер и В. Д. Тихомиров. В то же время Гельцер выступала в новаторских балетах Горского,

создала образы Саламбо и рыбаки в балетах «Саламбо» Арендса и «Любовь быстра!» (1913, на Симфонические танцы Э. Грига). Приверженцами Горского были танцовщицы С. В. Фёдорова, А. М. Балашова, В. А. Каралли, танцовщики М. М. Мордкин, Л. Л. Новиков, В. А. Рябцев, И. Е. Сидоров.

В отличие от Горского, Фокин не касался классич. наследия. Он ставил одноактные Б., отразившие традиционалистские попытки возродить искусство ушедших театральных эпох («Павильон Армиды» Н. Черепнина, 1907), воссоздавал версальские маскарады 18 в. «Шопениана» (1908), оживляла балетную гравюру 1830-х гг. Фокин предпочитал балетной музыке («Египетские ночи» Аренского, 1908) небалетные произв. крупных композиторов («Карнавал» на музыку Р. Шумана, 1910; «Шехеразада» на музыку Н. А. Римского-Корсакова, 1910; «Эрос» на музыку Струнной серенады Чайковского, 1915), порой расходясь с их программой, навязывая произвольное содержание, купируя целые части партитуры. Среди лучших пост. Фокина «Половецкие пляски» Бородина (1909) и «Арагонская хота» на музыку М. И. Глинки (1916).

Хранителями академич. стиля в Мариинском театре (Петербург) были танцовщицы О. И. Преображенская, М. Ф. Кшесинская, В. А. Трефилова, Ю. Н. Седова, А. Я. Ваганова, Л. Н. Егорова, танцовщики Н. Г. Легат, С. К. Андрианов.

Ведущими исполнителями в балетах Фокина были Т. П. Карсавина и В. Ф. Нижинский. Для А. П. Павловой Фокин создал Б. «Шопениана» и «Лебедь» («Умиравший лебедь») на музыку К. Сен-Санса. В 1910 Павлова создала собственную труппу, с которой гастролировала во мн. странах.

С 1909 С. П. Дягилев организовал гастроли рус. Б. В Париже, известные под назв. «Русских сезонов». Для репертуара «сезонов» характерны миниатюризм формы, импрессионистски размытая внутренняя структура, отказ от канонич. муз.-танц. «номеров» (адажио, вариации и т. п.). В 1909-12 балетмейстер «сезонов» Фокин пост. Б. «Нарцисс и Эхо» Н. Черепнина (1911), «Дафнис и Хлоя» Равеля (1912); «Жар-птица» и «Петрушка» (1910, 1911). И. Ф. Стравинский в этих произв. следовал принципам «Мира искусства», создав живописные партитуры русской ориентальной сказки и рус. нар. быта.

В 1912-13 в антрепризе Дягилева Фокина сменил Нижинский («Послеполуденный отдых фавна» и «Игры» на музыку К. Дебюсси; «Весна священная» Стравинского), который в свои постановки вносил элементы экспрессионизма.

В 1910-20-е гг. влияние рус. Б. распространилось по всему миру, что позволило балетному искусству возродиться в одних странах и возникнуть в других.

Накануне 1-й мировой войны 1914-1918 труппа Дягилева гастролировала по Зап. Европе, Юж. Америке и США. В её репертуар вошли Б. комп. Э. Сати, Ж. Орика, Ф. Пуленка, Д. Мийо, М. де Фальи, которые оформляли художники П. Пикассо, А. Матисс, А. Дерен. Балетм. Л. Ф. Мясин пост. Б. «Проказницы» Скарлатти, «Парад» Сати (1917), «Треуголка» де Фальи (1919); Б. Ф. Нижинская - «Байку про Лису...» и «Свадебку» Стравинского (1922-23), «Лоретки» Пуленка (1924), «Ала и Лоллий» на музыку С. С. Прокофьева (1927); Д. Баланчин - «Аполлон Мусагет» Стравинского (1928), «Блудный сын» Прокофьева (1929), в которых выступил как новатор классического танца.

Стравинский от ранних живописных стилизаций «мир-искуснического» толка перешёл к Б., где симфонизм музыки и танца предполагал и классическое их единство, и открытое соревнование между ними.

Прокофьев усложнил традиции русского балетного симфонизма острыми внутренними контрастами, парадоксальным сочетанием лирики и иронии, не прямыми, а контрапунктными соответствиями музыки и танца, движения и чувства.

Каноном стала форма одноактного Б. при чрезвычайной пестроте сюжетов и выразительных средств (включая музыку, хореографию, живопись).

Классич. танец подвергался стилизации, соединялся с ритмопластикой. После смерти Дягилева его труппа распалась (1929).

Мн. солисты труппы начали работать во вновь сформированных балетных коллективах разл. стран.

Балетм. С. Лифарь, в прошлом танцовщик труппы Дягилева, возглавил Б. «Гранд-Опера» (1929-58). Для его пост. писали сценарии крупные поэты и драматурги. Балетмейстер сочетал формы пластич. выразительности с классич. танцем, пользуясь классич. и совр. музыкой: «Творения Прометея» Бетховена (1929), «Ромео и Джульетта» на муз. симфонич. увертюры-фантазии Чайковского (1924), «Федра» Орика (1950).

После 2-й мировой войны 1939-45 во Франции появились вновь созданные труппы, в которых работали балетм. Р. Пти («Юноша и смерть» на муз. Баха, 1946; «Собор Парижской богородицы» Жарра, 1965), Ж. Бабиле («Амур и его любовь» на муз. Франка, 1948, «Камелеопард» Соге, 1956), М. Бежар («Весна священная» Стравинского, 1960; «Ода к радости» на музыку из Девятой симфонии Л. Бетховена, 1964).

На творчество этих балетмейстеров влияло совр. искусство Франции - литература, музыка, живопись, кино.

В Англии совр. Б. сформировался в нач. 1930-х гг. Много сделала для организации первых балетных трупп балетм. Н. де Валуа. Она руководила труппой «Королевский балет», основой репертуара которой были Б. «Шопениана» (1932) и «Лебединое озеро» (1934).

В Б. на темы нац. литературы и живописи главенствовала пластич. пантомима: «Иов» Воана-Уильямса, балетм. де Валуа по маске У. Блейка (1931); «Комус» на музыку Г. Пёрселла по маске Дж. Мильтона, балетм. Р. Хелпмен (1942). Ф. Аштон ставил Б. в «неоклассич.» стиле («Симфонические вариации» на музыку С. Франка, 1946), в духе романт. реминисценций («Ундина» Хенце, 1958), создал новую версию «Тщетной предосторожности» (музыка сборная в аранж. Дж. Ланчбери, 1958).

В Германии 1920-30-х гг. на основе школ ритмопластич. танца (виднейшие представители Р. Лабан и М. Вигман), связанных с экспрессионизмом, появились балетмейстеры, противопоставлявшие новую пластику классич. танцу: «Зелёный стол» Коэна, балетм. К. Йосс (1932) - Б. на антимилитаристскую тему.

После 2-й мировой войны балетное искусство в ГДР и ФРГ возродилось в 1950-х гг.: продолжают опыты ритмопластич. танца наряду с поисками в сфере классич. танца.

В США балетный театр сложился в начале 1930-х гг., хотя иностранные труппы гастролировали в Сев. Америке с 1760-70-х гг. В формировании нац. Б. значит. роль играли противники академич. школы Р. Сен-Дени, Т. Шаун, М. Грэм, Д. Хемфри, выдвинувшие свои системы пластич. выразительности. С 1938 постоянной балетной труппой в США стал «Русский балет Монте-Карло» (периодически приезжавший в страну с 1933; создан в 1932 в Монте-Карло). Амер. балетм. А. де Милль пост. в этой труппе один из первых нац. Б. на отечеств. тему «Родео» Копленда (1942).

В 1934 были организованы нац. школа и труппа (с 1948 получила назв. «Нью-Йорк сити балле») под рук. Д. Баланчина. В этой и др. труппах («Америкэн балле тиэтр») Баланчин поставил множество Б., в т. ч. новую версию «Щелкунчика» (1954); «Дон Кихот» Набокова (1965). Музыкант-хореограф Баланчин дал образцы симфонич. танца в Б. - «Серенада» на музыку Струнной серенады Чайковского (1934), «Хрустальный дворец» на музыку Первой симфонии Ж. Визе (1947), «Агон» Стравинского (1957), «Эпизоды» на музыку А. Веберна (1959) и др.

На темы совр. амер. жизни ставит балетные спектакли Дж. Роббинс («Матросы на берегу» Бернштейна, 1944; «Игры» Гулда, 1945). Хореография занимает значит. место в мюзикле Л. Бернштейна и балетм. Дж. Роббинса «Вест-Сайдская история» (1957).

Балетм. А. Тюдор пост. в США «Огненный столп» на муз. «Просветлённой ночи» Шёнберга (1942) и др.

К концу 1950-х гг. Б. получает широкое распространение во всех странах мира.

Нац. балетные труппы существуют в социалистич. странах, в странах Зап. Европы, Лат. Америки, в Канаде, Японии и др.

Сов. школа балетного искусства плодотворно воздействует на Б. социалистич. стран как содержанием творч. идей и поисков, так и репертуаром, кадрами хореографов, преподавателей, репетиторов.

Сов. Б. унаследовал богатые традиции рус. дореволюционного театра.

А. А. Горский руководил в Москве труппой Большого театра до 1922, ставя классич. произв. («Щелкунчик», 1919) и оригинальные Б. («Стенька Разин» на музыку Глазунова, 1918; «Вечно живые цветы», 1922).

Балетм. К. Я. Голейзовский создавал эстрадные хореографич. миниатюры и спектакли большой формы на студийных сценах и в Большом театре («Иосиф Прекрасный» Василенко, 1925; «Смерч» Бера, 1927).

В 1927 Л. А. Лащилин и В. Д. Тихомиров пост. Б. «Красный мак» Глиэра, излагая совр. тему в канонич. формах многоактного Б., каким он был до Чайковского и Глазунова.

В Ленинграде 1920-х гг. Б. возглавлял Ф. В. Лопухов. Хранитель наследия и смелый экспериментатор, он поставил танц. симфонию «Величие мироздания» на музыку Четвёртой симфонии Л. Бетховена (1923), скоморошьи игры «Ночь на Лысой

горе» на музыку М. П. Мусоргского (1924) и Б. «Байка про Лису...» Стравинского (1927), фантастич. сказку «Ледяная дева» на музыку Э. Грига в обр. Б. В. Асафьева (1927), где классич. танец сочетался с акробатикой. Лопухов пост. первый, ещё несовершенный Б. на революц. тему «Красный вихрь» Дешевова (1924), первую сов. хореографич. драму «Крепостная балерина» Корчмарёва (1927).

В новых спектаклях 1920-х гг. участвовали: в Москве - Б. В. Гельцер, В. В. Кригер, М. П. Кандаурова, А. И. Абрамова, В. В. Кудрявцева, Н. Б. Подгорецкая, Л. М. Банк, Б. В. Смольцов, Л. А. Жуков; в Ленинграде - Е. П. Гердт, Е. М. Люком, О. П. Мунгалова, Л. С. Леонтьев, А. В. Лопухов, Б. В. Шавров, В. А. Семёнов, П. А. Гусев и др. В 1930-х гг. для балетного театра начал писать Д. Д. Шостакович. Его Б. «Золотой век» ставили В. И. Вайнонен, Л. В. Якобсон, В. П. Чесноков (1930), «Болт» (1931) и «Светлый ручей» (1935) - Лопухов.

Наиболее популярной стала хореографич. драма, где музыка, танец, пантомима, живопись подчинялись режиссёрской разработке сценария. Распространены были темы классич. литературы и истории, связанной с революцией.

На основе балетных партитур Б. В. Асафьева балетм. Вайнонен пост. Б. «Пламя Парижа» (1932) и «Партизанские дни» (1937), Р. В. Захаров - «Бахчисарайский фонтан» (1934) и «Утраченные иллюзии» (1935).

Развитию сов. балетного искусства способствовала музыка балетов С. С. Прокофьева, в т. ч. первый многоактный балет композитора «Ромео и Джульетта» (балетм. Л. М. Лавровский, 1940).

Постановки балетм. В. М. Чабукиани («Сердце гор» Баланчивадзе, 1938; «Лауренсия» Крейна, 1939) обогатили хореографию синтезом форм классич. и нац.-характерного танца, массового и сольного.

В 1920-30-х гг. на сов. балетную сцену вступили ученицы А. Я. Вагановой: М. Т. Семёнова, О. Г. Иордан, Г. С. Уланова, Т. М. Вечеслова, Н. М. Дудинская, Ф. И. Балабина, А. Я. Шелест, Н. А. Анисимова, С. Н. Головкина, О. В. Лепешинская, М. М. Габович, А. Н. Ермолаев, В. М. Чабукиани, К. М. Сергеев, А. М. Мессерер, М. М. Михайлов, Н. А. Зубковский.

С 1930-х гг. начался неуклонный рост балетных театров сов. республик: творчество композиторов и балетмейстеров основывалось на нац. фольклоре («Счастье», 1939,

другое назв. «Гаянэ» Хачатуряна; «Шурале» Яруллина, 1940; «Соловей» Крошнера, 1940; «Ду гуль» Ленского, 1941).

Эпоха Отечеств. войны 1941-45 отразилась в Б. на патриотич. темы («Татьяна» Крейна, 1947, и «Берег счастья» Спадавеккиа, 1948, в пост. В. П. Бурмейстера).

В 1940-50-х гг. в сов. Б. сосуществуют различные течения. Продолжают развиваться спектакли на лит. темы («Медный всадник» Глиэра, балетм. Р. В. Захаров, 1949; «Мнимый жених», 1946, и «Юность», 1949, оба Чулаки, балетм. Б. А. Фенстер; «Тарас Бульба» Соловьёва-Седого, балетм. Б. А. Фенстер, 1955; «Тропую грома» Караева, балетм. К. М. Сергеев, 1958, и др.).

Во мн. театрах страны ставятся нац. Б.: «Гаянэ» Хачатуряна, балетм. Н. А. Анисимова, 1942, Ленингр. театр оперы и балета им. Кирова; «Шурале» Яруллина, балетм. Л. В. Якобсон, 1950, там же; «Семь красавиц» Караева, балетм. П. А. Гусев, 1952, Баку.

Литературным источникам следуют балеты С. С. Прокофьева «Золушка» (1945, балетм. Р. В. Захаров, Большой театр) и «Сказ о каменном цветке» (1954, балетм. Л. М. Лавровский, там же).

Выразит. сила музыки требует танцевальных воплощений, и на сцену вступает новое поколение балетмейстеров.

Ю. Н. Григорович создаёт в 1957 новую редакцию балета Прокофьева «Каменный цветок», где театрализация действия опирается на глубокое проникновение в философско-поэтич. содержание музыки. В 1961 Григорович ставит «Легенду о любви» Меликова, в 1968 - «Спартак» Хачатуряна (предшествующие пост. Л. В. Якобсона, 1956; И. А. Моисеева, 1958). Григоровичу принадлежат самостоятельные версии балетов «Спящая красавица» (1963), «Щелкунчик» (1966), «Лебединое озеро» (1969).

Преданность муз.-хореографич. основе действия определяет творчество балетм. И. Д. Вельского. Им поставлены «Берег надежды» Петрова (1959), «Конёк-Горбунок» Щедрина (1963) и опыты балетной театрализации музыки Д. Д. Шостаковича: «Ленинградская симфония» (Седьмая симфония, 1961) и «Одиннадцатая симфония» (1966).

Разнообразие творческих экспериментов характерно для балетм. Якобсона, начинавшего в 1930-х гг. (хореографич. сатира «Клоп» Отказова и Фиртича, 1962;

хореографич. поэма «Двенадцать» Тищенко, 1964). В жанре хореографич. миниатюры Якобсон обращается к музыке Моцарта, Чайковского, Дебюсси, Стравинского, А. Берга, Шостаковича, чередуя лирику и гротеск, трагедию и сатиру, сказочность и быт, пользуясь богатством лексики совр. танца.

Идеи и образы современности творчески воплотили в танце балетм. Н. Д. Касаткина и В. Ю. Василёв («Героическая поэма» Каретникова, 1964; «Сотворение мира» Петрова, 1971).

Постановкой «Золушки» и «Ромео и Джульетты» (1964-65) дебютировал балетм. О. М. Виноградов. В 1966 он пост. «Асель» Власова, в 1968 - «Горянку» Кажлаева, продолжив линию хореографического воплощения совр. темы.

Синтез балетного симфонизма и театральности осуществляют молодые советские балетм. М. О. Мурдмаа, Г. Д. Алексидзе, Н. Н. Боярчиков, И. А. Чернышёв, Ю. Вилимаа и др.

В 1950-60-х гг. среди ведущих исполнителей: М. М. Плисецкая, Р. С. Стручкова, И. А. Колпакова, Н. В. Тимофеева, Ю. Т. Жданов, Н. В. Фадеечев, А. А. Макаров, Б. Я. Брегвадзе, позже - Е. С. Максимова, Н. И. Бессмертнова, Н. И. Сорокина, Ю. В. Соловьёв, А. В. Гридин, В. В. Васильев, Н. А. Долгушин, М. Э. Лиэпа, М. Л. Лавровский, Г. Т. Комлева, М. Н. Барышников и др.

Балет эпохи романтизма.

Критика нового образа жизни, намеченная у сентименталистов, приняла у романтиков форму разлада мечты и действительности. Реальному миру они противопоставили мир фантастики и экзотики. Балетный романтизм достиг больших успехов во Франции, где высока была техника танца, особенно женского. **Первым романтическим балетмейстером стал Филипп Тальони**, поставивший балеты «Сильфида» (1832) и «Дева Дуная» (1838) со своей дочерью Марией Тальони в главной роли. Хореографами романтизма были также **Жан Коралли** (1779–1854), **Жюль Перро** и **Артюр Сен-Леон**.

Артюр Сен-Леон (1853г.)





Героинями балетов стали **сильфиды и лесные духи виллисы, персонажи кельтского и германского фольклора**. Облик танцовщицы в белом тюнике, воплощавший неземное существо с веночком на голове и крылышками за спиной, придумали французские художники-костюмеры И.Леконт, Э.Лами, П.Лормье. Позднее возник термин «белого», «белотюникового» балета. Белый цвет – цвет абсолюта, «белый балет» выражал романтическую тоску по идеалу, балерина в арабеске стала его графической формулой. Поднялась роль кордебалетного танца, в единое целое слились танец и пантомима, сольный, кордебалетный и ансамблевый танец. **Благодаря развитию пальцевой техники новым танцевальным стилем стала воздушная полетность движений.**

Романтический балет в большей степени опирался на литературный первоисточник: «Эсмеральда», 1844, по В.Гюго, «Корсар», 1856 по Дж.Г.Байрону, «Катарина, дочь разбойника», Ц.Пуни, 1846. Повысилась роль **музыки, которая стала авторской**, прежде балетная музыка часто была сборной, она служила фоном и ритмическим сопровождением танца, создавала настроение спектакля. Балетная музыка романтизма сама творила драматургию и давала образные музыкальные характеристики героям. **Вершиной романтического балета стала «Жизель» (1841)**, поставленная на сцене Парижской оперы **Ж.Коралли и Ж.Перро** по либретто Т.Готье на музыку А.Адана. **В «Жизели» достигнуто единство музыки, пантомимы и танца.** Помимо пантомимы, действие спектакля развивали музыкальные и хореографические лейтмотивы, интонационная выразительность мелодии давала героям музыкальные характеристики. Адан начал процесс симфонизации балетной музыки, обогащения ее арсеналом выразительных средств, присущих симфонической музыке.

Галина Уланова в партии Жизели (1940 г.)



М.Тальони и Ф.Эльслер – крупнейшие представительницы и соперницы романтического балета. Их индивидуальности соответствуют двум ветвям романтизма: иррациональной (фантастической) и героико-экзотической. Итальянка Мария Тальони представляла первое направление, ее Сильфида стала символом романтического балета, ее танец обладал грацией, полетностью и поэзией. Танец австрийской балерины Фанни Эльслер характеризовали темперамент, стремительность, виртуозность, она представляла героико-экзотическое направление романтического балета. Будучи характерной танцовщицей, исполняла испанский танец качуча, польский краковяк, итальянскую тарантеллу. Другие выдающиеся танцовщицы романтизма: **Карлотта Гризи, Фанни Черрито (1817–1909), Люсиль Гран (1819–1907)**. **Гризи, первая исполнительница партии Жизели**, прославилась также исполнением главной роли в балете Ц.Пуни «Эсмеральда». В 1845 Перро сочинил знаменитый дивертисмент «*Па де Камп*» (музыка Ц.Пуни), где одновременно выступали Тальони, Эльслер, Гризи, Черрито.

«Па де Камп» (1845)



Мария Тальони



Фанни Эльслер



Карлотта Гризи



Особняком в истории балетного романтизма стоит его датское ответвление, особенно в творчестве **Августа Бурновиля**. В 1836 он создал свою версию *«Сильфиды»* на музыку Х.С.Левеншельда. Датский романтический балет (стиль «бидермайера» на фоне романтизма) – более земное и камерное направление с фольклорными мотивами, где большую роль играет пантомима и больше внимания уделено мужскому танцу, меньше пользуются пальцевой техникой, а женские роли второстепенны. Эти особенности характерны и для датского балета настоящего времени. В 1830 Бурновиль возглавил труппу Копенгагенского Королевского театра и на протяжении 50 лет создал множество балетов. Его техника мужского танца остается одной из ведущих в Европе.

Август Бурновиль



Считается, что короткий период романтизма стал лучшим периодом всей истории европейского балета. Если прежде символом балета была Терпсихора, то с эпохи романтизма им стала сальфида, виллиса. Дольше всего балетный романтизм существовал в России (лебединые сцены в «Лебедином озере» и танец снежных хлопьев в «Щелкунчике» Л.Иванова, акт теней в «Баядерке», «Дочери Фараона» и «Раймонде» М.Петипа. На рубеже 19–20 вв. новое рождение романтизм получил в «Шопениане» М.М.Фокина. Это был романтизм уже другой эпохи – эпохи импрессионизма. Жанр романтического балета сохранился и во второй половине 20 в. («Листья вянут» Э.Тюдора на музыку А.Дворжака, «Танцы на вечеринках» Дж.Роббинса на музыку Ф.Шопена).

Балет во второй половине 19 века (академизм, импрессионизм, модерн).

Когда в другие виды искусства пришел реализм, европейский балет оказался в состоянии кризиса и упадка. Он потерял содержательность и цельность и был вытеснен феерией (Италия), мюзик-холлом (Англия). Во Франции он перешел в фазу консервации отработанных схем и приемов. **Только в России балет сохранил характер творчества, где сложилась эстетика гранд балета, академического балета** – монументального спектакля со сложными танцевальными композициями и виртуозными ансамблевыми и сольными партиями. Творец эстетики академического балета – **Мариус Петипа**, французский танцовщик, в 1847 приехавший в Россию. Созданные им в содружестве с Л.И.Ивановым(1834–1901) и композиторами П.И.Чайковским и А.К.Глазуновым балеты «Спящая красавица» (1890), «Щелкунчик» (1892), «Лебединое озеро» (1895), «Раймонда» (1898), «Времена года» (1900) стали вершинами классического симфонического балета и переместили центр хореографической культуры в Россию.

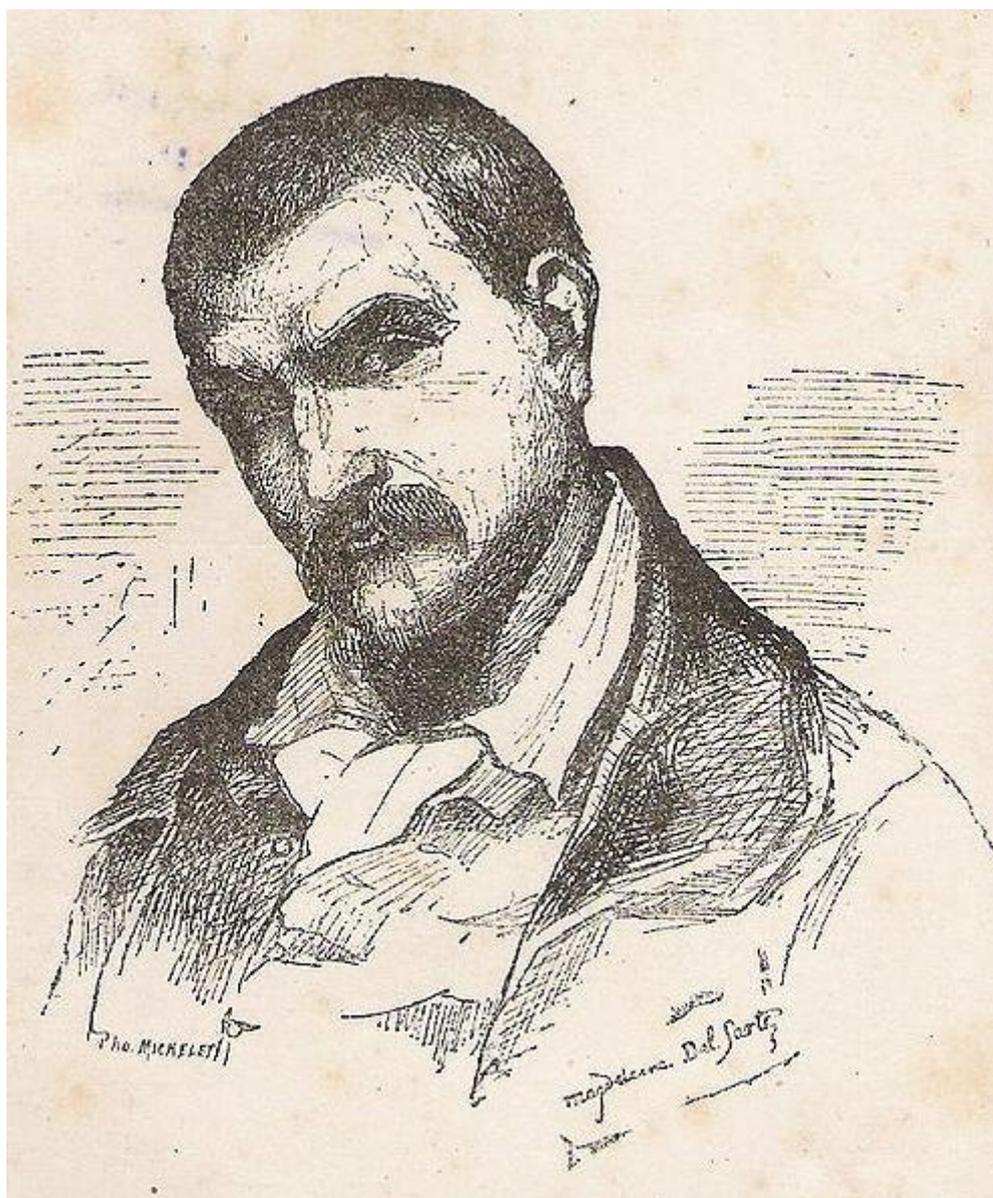
Мариус Иванович Петипа



На рубеже 19–20 вв. в хореографию проникли течения импрессионизма и свободного танца (модерн, дунканизм, ритмопластический танец). Танец модерн зародился на рубеже 19–20 вв. в США и Германии. Модерн-хореография отвергала традиционные балетные формы и заменяла их свободным танцем, ритмопластикой, интуитивной трактовкой музыки. Если классическая школа балета построена на выворотности (*en dehors*), то модерн допускает позицию носки внутрь (*en dedans*). Модерн не использует пальцевую технику, прыжки и заноски, но активно разрабатывает перегибы корпуса, подвижность плеч и бедер, экспрессию рук. Идеологами модерна стали французский теоретик **Ф.Дельсарт** (1811–1871), американская танцовщица **Айседора Дункан** с ее обновленной античностью

и Э.Ж.Далькроз (1865–1914) с системой эуритмики, ритмопластического танца. Они декларировали безраздельное господство музыки над танцем.

Франсуа Дельсарт



Айседора Дункан



Дунканизм, в свою очередь, повлиял на балетный импрессионизм, представленный творчеством русского хореографа **М.М.Фокина**.

Михаил Михайлович Фокин



Поворотом к новой балетной эстетике стала деятельность **С.П.Дягилева**. Организованные им «**Русские сезоны**» (1909–1911) и труппа «**Русский балет**» (1911–1929) оказали огромное влияние на развитие мирового балета.

Сергей Павлович Дягилев



Мировой балет 20 века.

История балета 20 в. характеризуется процессами ассимиляции традиций русского классического балета с европейскими балетными коллективами. **Ведущими тенденциями становятся метафоричность, бессюжетность, симфонизм, свободная ритмопластика, танец модерн, элементы фольклорной, бытовой, спортивной, джазовой лексики.** Во второй половине 20 в. развивается постмодерн, в арсенал выразительных средств которого вошли использование кино и фотопроекций, эффекты освещения, звука, электронная музыка, хэппенинг (участие зрителей в балете) и т.д. Появился жанр контактной хореографии, когда танцовщик «контактирует» с предметами на сцене и самой сценой. Доминирует одноактный балет-миниатюра (новелла, балет-настроение). Странами наиболее развитой хореографической культуры были Великобритания, США, Франция, СССР. **Большую роль в развитии мирового балета сыграли танцовщики второй волны русской эмиграции (Р.Нуреев, Н.Макарова, М.Барышников) и танцовщики русской школы, работавшие на Западе по контракту (М.Плисецкая, А.Асылмуратова (р.1961), Н.Ананишвили (р.1963), В.Малахов (р.1968), А.Ратманский (р.1968)).** В Германии, Голландии, Швеции развился экспрессионистский, затем постмодернистский балет.

С 1964 стали проводиться балетные конкурсы.