**Танцевальный фольклор в балете.**

|  |
| --- |
| http://plie.ru/i/libretto/plyaska_rerih.jpg |

**Разный подход балетмейстеров к использованию танцевального фольклора**

На протяжении всей танцевальной истории было очень много обращений балетмейстерами к танцевальному фольклору. Народный танец служил для классического балета одновременно и запасным резервуаром и бесконечным кладом разнообразия характеров. Он расширял его средства, укреплял его корни, обновлял его формы и раскрашивал его пластический рисунок яркими и живыми красками, поэтому и получил название «характерный танец». Можно ли считать характерный танец синонимом народного танца на балетной сцене?

Термин «характерный танец» в балете – это очень условное понятие. В разные эпохи объясняли этим названием различные жанровые явления и по-разному определяли его функции. Это понятие то суживалось, то расширялось до такой степени, что терялись границы, определяющие «характерный танец» от других танцевальных категорий.

В истории сценического танца элементы народного танца являются одним из первоисточников формирования бесконечного разнообразия балетных движений. В литературе чуть ли не с XV в. появляются описания бытовых танцев. В XVI – XVII в. в бальную практику входят жига и гальярда, а в XVII – XVIII столетии они используются балетом. На королевской сцене, в манере и характере придворных куртизан, сохраняя подчас свои названия, демонстрируются и «входят в моду» обработанные и стилизованные отдельные народные танцы. Естественно в классике они фигурируют скорее как вольные хореографические композиции, порой под прежним названием, но сохранив лишь не многие основные признаки первоисточника. Таковы – тамбурин – старинный деревенский танец итало-французского происхождения, менуэт – переработанный и стилизованный вариант бретонского танца (бранль), мюзета – старинный французский танец, фарандола – хороводный танец, гальярда – мужской пляс в оживлённом темпе.

В безусловной связи с народной вольтой рождается на рубеже XVIII и XIX столетий бальная и сценическая структура вальса. В это же время входят в бальный обиход контрдансы – слово, являющееся искажением английского country dance, т.е. дословно – народного танца. Процесс осваивания балетом народных танцевальных движений протекал на протяжении всей истории хореографии. Большинство движений из народных танцев вошло в танцевальный обиход, но в основном обезличенные и растерявшие свои отличительные признаки.

С первых дней существования профессионального оперно-балетного театра мы сталкиваемся с термином «характерный танец». Всякий танец, требующий рельефного характера персонажей, носит название танца в характере, в образе – danse de caractere (entrees). В комедиях-балетах Мольера характерные entrees находят свою высшую форму. Они уже становятся танцем в образе, несущим драматическую нагрузку («Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной» и др.). Тенденции Мольера не находят применения в работе придворных балетмейстеров. Академия, напротив, уводит оперу-балет далеко от действенной и характерной хореографии. И когда, спустя сто лет, буржуазные реформаторы балета как бы подхватывают опыт Мольера, выдвигая вопросы драматургии и образа хореографического спектакля в центр своей принципиальной программы, - это кажется совершенно новым открытием.

Первое нападение на академическую систему придворного балета делает в 1760 г. Ж.-Ж. Новер. «Надо путешествовать», - делает он вывод. Надо изучать народные танцы и их использовать. Не смотря на смелые высказывания Новер в своих постановках национальный танец и его элементы использовал для обогащения классического танца. Новер задал направление, в котором двигалось дальше развитие характерного танца. Балеты того времени утверждаются в новом жанре и создают новый язык танца – характерный. Балет Блаша-отца «Мельники», обвинённый в вульгарности и поэтому не удостоенный показа в Париже, имел огромный успех в провинции и даже в России. Такие персонажи, как мельник, батрак, крестьянская девушка, жнец, могут паясничать, проделывать гимнастические и акробатические трюки, разыгрывать мимические сцены, танцевать народные танцы, всё, что угодно, только не «классику». Так думали даже передовые балетмейстеры на рубеже XVIII и XIX столетий. Бессмертной представительницей этих новых произведений является прабабушка современных реалистических балетов – «Тщетная предосторожность» Доберваля, поставленная впервые в 1789г. Однако, уже к 40-м гг. XIX столетия содержание характерных балетов выветривается, морализирующие тенденции отступают на задний план, уступая место развлекательным элементам.

Этот сложный, скачкообразно развивающийся процесс отмирания больших характерных балетов, полных действенного содержания, и сведение их к отдельным национальным танцевальным номерам – занимает первую половину XIX столетия. Наполеоновские войны сломали перегородки национальной замкнутости. Несколько десятков национальностей входили в состав 500-тысячной французской армии, двигавшейся на Россию. В победных маршах в Италию, Австрию, Испанию, Пруссию наполеоновские войска жадными глазами присматривались к чужеземным чертам, спешили ввести в Париж иностранные новинки завоёванного юга и востока. Любознательный, живой и мыслящий молодой танцовщик, и теоретик Карло Блазис отразил в своих работах огромный свинг, происшедший в хореографии в начале XIX столетия. «Танцовщики комического жанра должны изучать характерный танец и воспроизводить все виды танцев, свойственных той или иной стране, придавая своим движениям подлинный характер того национального танца, который они исполняют». Так первое десятилетие XIX века в России отмечается громадным интересом к русской пляске.

Наряду с русскими плясками в них фигурируют и танцы других народов – польские, венгерские, татарские, танцы черкесов. Аналогию театральных явлению можно наблюдать и в других странах. Например, в Дании ставятся балеты с национальными танцами датчан, норвежцев, немцев. В Германии показываются на сцене немецкие танцы. Во Франции появляются первые балеты, основанные на национальных танцах. Таковы: испанский балет Милона-Омера «Свадьба Гамаша» (1801), «Венгерский праздник», шотландские танцы Омера и многие другие. В 1830 г. в новой работе Блазиса «Manuel complet» говорится, что народный танец находит своё место в хореографии, он является решающим фактором развития балета. Год появления «Manuel complet» является исторической датой и в истории романтизма во Франции. Именно в романтическом искусстве темы и материал народного творчества приобретают чрезвычайное значение.

О потребности странствовать, бежать из душных городов на лоно природы, в чужие страны, в Италию, Испанию, на Восток мы читаем во всех литературных произведениях этой эпохи. Балет так же пытается черпать из богатейших сокровищниц фольклора. Начиная с 30-х годов, волна национального танца, всё усиливающимся потоком, хлынула на сцену. В 1831 г. театральный, литературный и художественный Париж буквально захвачен испанскими танцами в исполнении артистов Долорес и Кампруби. В 1837 г. другое торжество – приезд труппы индусских баядерок. Национальные танцы вставляются в комедии, водевили, мелодрамы, оперы – последних в эту эпоху ни кто не представляет себе без танцев. Балеты на национальные темы сменяют один другой. Общественные события усиливают и углубляют интерес к танцам других народов. После польского восстания 1831 г. в моду входят всевозможные польские танцы, после венгерского восстания 1848 г. начинается полоса увлечения венгерским чардашем.

Первая героиня романтического балета Мария Тальони танцевала тирольские, немецкие, шотландские, индусские, польские, цыганские и испанские танцы. Но увлечённость романтиков воздушными классическими линиями не даёт вывести на сцену национальные танцы в не стилизованном виде. Первой характерной танцовщице мы можем признать Фанни Эльслер – сопернице Марии Тальони. После «Хромого беса» и эльслеровской качучи новое качество характерного танца стало явным. Темперамент танцовщицы, увлекающий победный ритм и темп характерного танца, всё это – явления невиданные в классическом балете.

В такой обстановке в частности протекает деятельность балетмейстера Артура Сен-Леона. Он идёт ещё дальше и создаёт характерные балеты: «Сальтарелло», «Валахская невеста», «Маркитанка», «Стелла», отчасти «Грациелла» и «Конёк Горбунок». Сен-Леон выдвигает новый метод построения характерного танца: в основу каждого сочиняемого им номера он кладёт одно-два национальных движения, комбинируя их с классическими па, стилизованными под бытовые, и этим придаёт номеру ярко выраженный национальных характер. В последнем акте «Конька Горбунка» имеется «Уральский танец», хотя этнографическая подлинность его весьма сомнительна уже потому, что этнической группы «уральцы» не существует.

Балетмейстеры Петипа и особенно Л.Иванов только осваивали сен-леоновские принципы и, стремясь к монументальному балетному спектаклю, делают характерный танец массовым и масштабным. Альберт Цорн в своей книге пишет новое заключение: «Характерный танец – не настоящий балетный танец», потому что он «продукт народного творчества»; он может «возвыситься до степени балетного» только при аранжировке, т.е. приспособлении».

В начале XX столетия начинается новый этап . Этап этот открывается работами балетмейстеров М. Фокина и А. Горского, а также плеяды фокинских учеников, вольных и невольных последователей (Б. Романов, К.Гайлизовский и др.). Фокинская реформа в балете в основном сводится к стилизации. Фокин черпает стилизованные средства повсюду. Айседора Дункан и её пластический танец вооружают Фокина лозунгом, в котором естественная постановка тела, ног и рук противопоставляются каноном классических port de bras, прямого корпуса и установленных па. Живопись, индийская скульптура, строгие фигуры Древнего Египта, персидские миниатюры, японские и китайские акварели, искусство архаической Греции питают творческую фантазию Фокина. «Для передачи вакхического экстаза греческой пляски противоестественны пуанты. Так же противоестественно исполнение испанских танцев в греческой тунике. Ритмическое выстукивание каблучка, сдержанный сладострастный излом всей линии тела, змеиные движения рук в данном случае естественны».

Поиски стилистических различий и характеров, эмоциональная яркость танца – вот основные факторы композиционной работы М. Фокина. Характерный танец в балете был только вставным номером для Фокина. Вся его сила была связана с тем, что он не был связан с действием, не способен нести сюжетную нагрузку, и не вёл действие вперёд. Постановки Сен-Леона в лучшем случае были полуклассическими. Фокин создаёт характерный танец-сюиту, т.е. группу танцев, объединённых одной композиционной мыслью («Арагонская хота» Глинки), и строит спектакли, целиком основанные на характерном жанре («Шехерезада», « Исламей», «Стенька Разин»).

К XX веку миграция национально – плясовых элементов достигла значительных размеров и постепенно изменила недавний вид и технологическую сторону танца той или другой народности. Это запутало вопрос о национальном генезисе какого-либо движения, затруднило определение принадлежности конкретных танцевальных приёмов той или иной народности. Отсюда следует сделать вывод, что балетмейстер должен пристально изучать материал народного танца в тесной связи истории данного народа и воспроизводить его сценически, а не «вообще», а в чётких рамках эпохи, исторического отрезка времени и понимания основной идеи танца.

Неумение мыслить и анализировать народный танец в социально-историческом разрыве, внеисторичность и внепространственность, создающие «балетную фальшь», - вот первое что, было типично для характерного танца начала ХХ века. В 90-х гг. XIX столетия произошло маленькое, на первый взгляд совершенно незаметное событие, имевшее, там не менее, большое влияние на развитие характерного танца. Появление в Мариинском театре именно характерных танцовщиков венгерца Альфреда Бекефи и А.В.Ширяева натолкнуло на мысль о создании элементарных упражнений тренировочного порядка, поддерживающих готовность актёра к выступлению на сцене. Ширяев стал обучать некоторым упражнениям других танцовщиков, так появились нормативы характерного танца.

В результате педагогической работы А.В.Ширяева, А.Монахова, А.Лопухова и А.Бочарова, характерный танец приобрёл стройную систему, опираясь на которую значительно улучшалось культивирование характерного танца в СССР. В советской хореографии народный танец занимает особо почётное место. Характерный танец, понимаемый как сценический национальный танец, должен полностью вырасти из конкретного народного танца, а не просто из широко взятого, скажем, кавказского танца, а вполне конкретного танца – грузинского, сванского, кабардинского или осетинского и т.п.

В балетном спектакле характерный танец должен возвысится до самостоятельного художественного произведения, организованного на канве действенного сюжета. Характерному танцу отнюдь не надо ограничиваться в своих средствах танцами народов СССР – перед ним стоит задача овладеть фольклором всех народов мира.

В советское время почти каждый балетмейстер работает с народным наследием, поэтому поставлено очень много балетов на основе народного танца. Ф.Лопухов – практически первый балетмейстер, который стремится сообщить танцу этнографический характер. В 1927 г. он показывает в Ленинградском театре оперы и балета балет «Сольвейг» («Ледяная дева») на музыку Эдварда Грига, второй акт которого целиком отведён жанрово-национальным танцам и сценам: свадьба на норвежском хуторе. Этнографическая насыщенность на лицо в ряде таких моментов, как свадебный выход, бытовой ритуал встречи молодых, танец новобрачных, пляска дружки и т.п. В 1929 году Лопухов ставит танец кули в первом акте «Красного мака». В этом же плане, и с таким же уходом от классико-характерных штампов, поставлены Лопуховым танцы гуцулов в первом акте балета «Коппелия»(1934 г.). Но есть и некоторые ошибки в работах Лопухова: часто любуясь фольклором он не всегда его поднимал до уровня большого спектакля, а так же он иногда формально воспроизводил этнографический материал, либо изобретал позы и движения. Всего яснее это видно в «Светлом ручье».

Курс характерного танца, введённый в общую практику только в послеоктябрьские годы, фиксирующий движения и воспитывающий молодые балетные кадры, безусловно, оказал влияние на сценические средства выражения. Из группы молодых актёров, опираясь на изобретательство и поиски вольного стиля, вышел балетмейстер В.Вайнонен. Его задача была переинтонировать танец – как бы он не назывался, - чтобы он не терял образности и эмоциональности и мог служить новым драматическим и режиссёрским задачам. Он считал это проблемой трудной, но необходимой и ответственной.

Творческий метод Вайнонена всегда направлен к раскрытию образа в танце. Весьма трудно установить в каком жанре сделаны его постановки, везде смешение приёмов и движений различных жанров. Таков, в частности, танец четырёх марсельцев в первом акте «Пламени Парижа», таков танец Паяца в первом акте «Щелкунчика» и др. Несмотря на наличие ряда частных недостатков в «Пламени Парижа», первая картина третьего акта (сцена на площади перед взятием Тюильри) не вызывает ни каких возражений. Центром этой картины является танец басков, лучший характерный танец современного балетного репертуара. Значительным достижением советского балета стал танец крепостных из последней картины балета «Катерина», поставленного Лавровским на характерном материале. Одним из популярных характерных танцев является татарская пляска в «Бахчисарайском фонтане», поставленная балетмейстером Р.Захаровым. Упомянутые постановки опровергают высказывания Ж. Новера об ограниченности характерного танца одной лишь сферой комического и его пределы оставлены далеко позади.

При освоении балетом огромного количества народных плясик совершаются грубейшие ошибки. Одна из важнейших заключается в механическом копировании: художественное претворение народного танца, при использовании его в спектакле, имеющем свои законы развития и выражения, заменяется механической пересадкой в балет инородного тела – фотографически воспроизводится этнографическая пляска.

Существует теория, что народный танец замечательное, но хрупкое искусство. Если его перерабатывать для сцены, он исказится и погибнет. Так, начав с клятвы верности народному танцу, некоторые мастера балета приходят к заявлению о невозможности использования его в балете. Так же некоторые утверждают, что будто народный танец – искусство малой формы и по своей природе не способен стать органическим элементом монументальной хореографической композиции. Есть и такое предположение, что народный танец – это искусство камерное и почти не имеет штрихов, которые были бы доходчивы со сцены. Известно так же блестящее возражение против доводов маловеров, сделанное ещё столетие тому назад мастером интерпретаций народного творчества Н.В.Гоголем в уже цитированной мной статье «Петербургские записки»: «Само собой разумеется, что схвативши в них (народных танцах) первую стихию, он может развить её и улететь несравненно выше своего оригинала, как музыкальный гений из простой, услышанной на улице песни, создаёт целую поэму». Именно так. Дело за подлинными художниками хореографии, за их желанием создать произведения, опирающиеся на народное творчество, своими корнями уходящее в глубь жизни народов и их истории. Впрочем, действительность так и решает этот вопрос. Характерный танец завоёвывает новые позиции, укрепляя и усиливая подлинно народные мотивы.

Балетные театры черпают из творческой сокровищницы пробуждённых в новой свободной жизни народов СССР яркие, невиданные ранее танцы. Они театрализуют их по мере своих возможностей и тем самым постепенно вводят в обиход балетного театра. Если в течение нескольких классический танец рос и укреплялся за счёт народного танца, утрачивавшего на сцене национальные черты, то теперь характерный танец усиленно вбирает в себя средства народного танца. Характерный танец – танец в образе – центральный в системе хореографии, с помощью которого решается любая задача в развитие сюжета и раскрытии характеров, пользуясь всеми имеющимися в нашем распоряжении сценическими средствами. И, наконец, национальный сценический танец, используемый в меру надобности характерным танцем, но одновременно существующий и самостоятельно, живущий богатой жизнью и дотражающий жизнь народов всего мира.

Первая книга по характерному сценическому национальному танцу «Методика преподавания характерного танца» (преподаватель А.Лопухов) закладывает его основы и определяет его терминологию. Эта книга не лишена недостатков. Авторов можно упрекнуть в том, что они берут большинство упражнений и движений такими, какими они существуют в балетной практике на сегодняшний день, т.е. сохраняют в отдельных случаях черты псевдонародности. И, наконец, отражая бедность современной науки о хореографии, излагаемый перечень движений обходит молчанием огромные и важные народные группы. Тщательная ревизия всех существующих форм характерного танца, обогащение характерного танца сотнями народных плясок мира, всё это – дело дальнейшего будущего.

Более подробным изучением традиций национальных танцев занимаются отдельные народные ансамбли, которые обычно специализируются на какой-то определённой национальности. В наше время каждый балетмейстер подходит по-разному к использованию танцевального фольклора. Но в основном на сцене фольклорный танец приобретает сценические новые формы. Например, национальный восточный фольклор в балетах практически не встретишь, только если это спектакли не на классической основе, а на современной. В балетах тема Востока встречается довольно часто, но я ещё, нигде не видела использование восточного танцевального фольклора в чистом виде. В основном это просто стилизованный корпус и руки. В таком восточном танце, который мы привыкли видеть в балетах, можно найти только схожесть с персидским национальным танцем, наиболее классичным, а ведь есть ещё множество других национальных танцев Востока, которые балетмейстеры обходят стороной. Так и в танцах других национальностей, в основном настоящий фольклорный танец можно встретить в узкоспециализированных коллективах, либо в постановках именно на основе определённого фольклора. Но даже в коллективах, которые занимаются именно фольклорным танцем, часто происходит искажение национальных традиций. Например, в крупнейшем известном всему миру ансамбле Моисеева многие фольклорные танцы адаптированы для европейского зрителя и подстроены под требования нашего времени (все позиции ног завышены, много акробатических движений, чего не могло быть в народных танцах). Конечно же, время идёт, требования растут, танец меняется, развивается, испытывает взаимовлияние с другими направлениями, приобретает новые формы. Но танцевальный фольклор остаётся бесконечной копилкой для балетмейстеров. Вообще, в каждом человеке есть своя частичка национальной культуры, которую он получает с рождения.

Мне очень нравится, когда балетмейстеры дают возможность своим танцорам раскрыться именно в своей национальной танцевальной технике. По этому принципу работают многие современные хореографы, которые собирают интернациональную труппу, где каждый танцор отличается не только танцевальной подготовкой, талантом и данными, но и национальностью. Используя это преимущество интернациональных трупп, балетмейстеры создают необыкновенные постановки. Эта идея взята в основе балета «Весёлый Вавилон», поставленного на интернациональную труппу. Там и американец, и африканка, француженка, бразильянка и многие другие и каждый танцор общается на языке своей национальной пластики. Но это совсем не смотрится разрозненно, а наоборот, очень насыщенно и интересно.