**ИСТОКИ РУССКОГО БАЛЕТА**

Рябкина Дарья Игоревна

Преподаватель ПЦК «НХТ»

ГБ ПОУ «Борисоглебское музыкальное училище»

Русский балетный театр, как и балет любой другой страны, имеет наро­дные истоки. Эмоциональные переживания, различные трудовые троцессы послужили толчком для создания плясок, в них отражались нравы, обы­чаи народа, его верования, явления природы.

Пляски на Руси появились давно. С течением времени они изменялись, в них вводились новые элементы, некоторые усложнялись или исчезали. К древнейшим видам плясок относятся: охотничьи, воинские, трудовые, обрядовые, культовые. Культовой пляской является и хоровод, связан­ный с церемонией поклонения солнцу: движение по кругу олицетворяло движение солнца по небу.

Все русские народные пляски можно подразделить на сольные и массо­вые. Массовые – это хороводы, пляскл-игры. Пляски-игры отображали трудовые процессы, отношения между людьми. Слово, музыка и танец сливались в них в единое целое, т.е. по характеру они были синкрети­ческими. Это такие, как например, "А мы просо сеяли", "ленок", "Яр - хмель" и т.п.

К сольным относятся пляски-импровизации, пeperплясы, парные пляски.

Древние славяне издавна славились своим высокоразвитым искусством танца. В Х веке в Византии славяне - исполнители плясок входили отдельной группой в штат императора. Это были профессиональные плясуны. На Руси их на­зывали скоморохи. Скоморохи - такие же представители средневекового театра, ка

к гистрионы, шпильманы, жонглёры в Западной Европе. На за­ре своей деятельности,bVIII- IX веках скоморохи были мастерами на все руки. Но по мере развития скоморошество стало делиться по жан­рам. Возникли группы: певцов, музыкантов, плясунов, сказителей, дрес­сировщиков животных, глумотворцев /носителей сатирического жанра. Они объединялись в ватаги, в которые входили представители различных жанров. Ватаги бродили по стране и давали представления.

К XIII в. искусство скоморохов поднялось до высот истинного профес­сионализма, техника находилась а высочайшем для того времени уровне, но нашествие монголо-татар, которому подверглась Русь, на 2 с полови­ной столетия затормозило развитие русской культуры. Лишь к концу XV в. после окончательного свержения ига, развитие русского искусства, в том числе и скоморошества, смогло продолжиться.

К этому времени среди профессионалов танца появляется женщины-плясицы, появляются осёдлыа труппы скоморохов. Обычно они жили при боярс­ком дворе, а то и при царских палатах. У Ивана Грозного был целый штат "весёлых людей; развлекавших царя и его приближённых на пирах. "Потешная палата" была и у царя Михаила Романова.

Почти во все времена скоморохи подвергались жестоким преследованиям со стороны церкви. Священники в своих проповедях всячески осужда­ли пляски, грозили плясунам вечными карами. К середине XVII в. к го­нениям церкви присоединилась и светская власть. В 1648г. царь Алексей Михайлович под влиянием патриарха Никона особой грамотой запрещает скоморошество. Это было для него тяжёлым ударом: лишённое какой-либо поддержки скоморошества стало угасать.

За века своего существования скоморошество внесло ценный вклад в ра­звитие русской танцевальной культуры: профессионализация народной пляски позволяла совершенствовать технику танца, преемственность это­го вида искусства сохраняла национальные эстетические традиции, а разделение пляски на мужскую /виртуозную и темпераментную/ и женскую /изящную и грациозную/ обеспечивало жизнеспособность русского народ­ного танца.

Изгнав скоморохов, царь Алексей Михайлович, любитель развлечений, задумал организовать у себя при дворе театр по типу зарубежных. В это время, в середине XVII столетия связи с Западней Европой оживились. Купцы, путешественники, дипломаты, бывая в других странах, зна­комились с иноземными увеселениями, в том числе и с театром. Балет их привлекал особо, поскольку был понятен без перевода, к тому же, пышное и роскошное зрелище могло прославить ему и могущество госу­дарства и его правителя.

В 1672г. по повелению царя при дворе был организован театр. Для пре­дставлений в селе Преображенском под Москвой построили "комедийную хоромину". Театр был красочен, с роскошными декорациями и костюмами, с механизмами, позволявшими устраивать "волшебные превращения". 1-ый спектакль состоялся 23 октября 1672г. Ставили спектакль "Артаксерксово действо" на сюжет из Библии. Эта драматическая пьеса длилась 10 часов. Следующие спектакли также были билейского содержания.

А 8 февраля 1673г. состоялось первое в истории России представление балета. Назывался он "Балет об Орфее и Эвридике" и был подготовлен всего за семь дней.

Предполагается, что музыку к балету написал немецкий композитор Ге­нрих Шютц, а поставил его шотландский офицер Николай Лима. Он же та­нцевал и главную роль - Орфея. Актёрами были русские юноши из мещан, которых обучил театральному искусству немецкий пастор Иоганн Грегори,

"Орфей…", как и другие балеты того времени был синкретичен, т.е. включал в себя кроме танцев, пантомимы и музыки, пение и декламацию. В ариях и речах восхвалялись добродетели и доблести царя, покровите­ля муз.

При жизни Алексея Михайловича было поставлено ещё несколько балетов, но названия их не сохранились. Да и не сыграли они сколь значительном роли в развитии сценического танца. Россия пока была не готова воспринять незнакомый элемент иноземной культуры.

Подготовили её к этому восприятию реформы Петра I. Пётр стремился преобразовать Россию, в том числе и через преобщение её к зарубежному искусству. А одна из его реформ непосредственно коснулась танца. В 1713г. Пётр I обнародовал указ об ассамблеях. Указ этот положил начало публичным балам в России.

По этому указу придворные были обязаны устраивать у себя дома открытые собрания, на которых время следовало проводить в беседах, танцах игре в шашки и шахматы. Специальных приглашений не требовалось, на ассамблеи могли приходить все, кроме слуг и крепостных. Так что обс­тановка была довольно демократичная.

За исключением престарелых и немощных, танцевать на ассамблеях долж­ны были все. Начинались вечера с медленных, церемониальных танцев - шествий со множеством поклонов и реверансов. Распространённым был полонез. Затем следовали менуэты, англезы, позже - более быстрые и весёлые танцы, типа "кеттентанц"/цепной танец/. Заканчивались ассам­блеи массовым прощальным танцем.

Пётр I нередко сам присутствовал на этих балах, танцевал, увлекая присутствующих своим примером.

Гости должны были приходить на ассамблеи одетыми согласно этикету того времени. Дамы были в пышных, тяжёлых платьях с длинными шлей­фами, в туфлях на высоких каблуках. Кавалеры одевались в кафтаны, уз­кие панталоны, были при шпаге, в перчатках, на голове длинный зави­той парик. Все наряды украшались кружевами и драгоценными камнями.

Под влиянием ассамблей умение танцевать стало неотъемлимой чертой благовоспитанного молодого человека. И танцмейстеры стали необходи­мейшими фигурами в обществе. Приближённые царя выписывали учителей из-за границы, а те, кому это было не по силам, приглашали пленных шведских офицеров. Кроме обучения танцам, танцмейстеры обучали манев­рам поведения, правилам светского тона, умению держать себя за сто­лом, носить костюм, приветствовать старших и т.п. Преподавание танцев стало вводиться в казённые учебные заведения в качестве обязате­льного предмета.

Таким образам, благодаря реформам Петра I, направленным на европиезацию России, в русском искусстве появилась основа для появления балетного театра. Прибщекие кзарубежному бальному танцу стало зало­гом полноценного восприятия нового вида искусства.

В 30 – 40-е годы балет в России существовал только в качестве эпизодических представлений иностранных гастролеров. При дворе их сменилось немало. Наиболее интересной была оперно-балетная итальянская труппа, руководил которой композитор Франческо Арайя.

Эта труппа приехала в Петербург в 1735 году. В ее состав входил балетмейстер и первый танцовщик Антонио Ринальди (по прозвищу Фоссано), а также несколько танцовщиков и танцовщиц, певцы и музыканты.

29 января 1736 года труппа представила на сцене Эрмитажного театра оперу «Сила любви и ненависти», в которую входили и балеты: после первого акта шел полухарактерный балет, после второго – комический, а венчал представление серьезный, составленный из фигурных танцев. Главные роли в спектакле играли артисты итальянской труппы, в качестве кордебалета выступали кадеты Шляхетного корпуса.

Балеты были поставлены балетмейстером Фоссано, который прославился и как великолепный танцовщик.

В 1738 году труппа покинула Россию, но уже осенью 1742 года, Фоссано вернулся и сразу же был назначен придворным балетмейстером. К тому времени в России уже существовала своя балетная труппа. Вместе с Ланде её возглавил и Фоссано. Теперь придворная сцена имела двух балетмейстеров: Фоссано ставил комические балеты, Ланде – серьезные. Оба сочиняли к придворным праздникам и представлениям народные пляски, т.н. «контрдансы в народном стиле».

Итальянский балетмейстер руководил придворной труппой и после смерти Ланде,почти до конца 50-х годов. Среди его наиболее интересных постановок танцы в операх: «Сципион», «Евдоксия венчанная», «Александр в Индии» и др.

Балет в то время еще не был самостоятельным зрелищем, существовал в опере или при опере, тем более он еще не умел самостоятельно передавать сюжет. В Западной Европе уже делались отдельные попытки придать балетному зрелищу действенность (т.е. научиться раскрывать сюжет только хореографическими средствами). Один из создателей действенного балета – австрийский балетмейстер Франц Хильфердинг (1710-1768) в конце 1758

года приехал в Россию по приглашению императрицы Елизаветы Петровны. Здесь он проработал до 1765 года.

Первым спектаклем балетмейстера было синкретическое представление «Прибежище Добродетели», сценарий к которому написал русский драматург Александр Сумароков. В спектакле иносказательно прославлялась самодержавная Россия, в которой, в отличие от других государств, народ живет счастливо.

Хильфердинг поставил в России более 20 балетов. Танцы в его постановках носили действенный характер. Соединяясь с пантомимой, танец воплощал и развивал сюжет.

Одной из лучших постановок Хильфердинга в эти годы был балет «Возвращение Весны, или Победа Флоры над Бореем» (1760). В этом мифологическом балете утверждалась излюбленная тема русского искусства – победа добра над злом, света над тьмой.

Юный бог ветра Зефир искал среди танцующих пастушек и нимф богиню цветов Флору. Их встреча переходила в медленное адажио: плавные, гибкие движения, изящные позировки, у Зефира – прихотливые заноски и легкие прыжки. Кордебалет в таких же грандиозных движениях аккомпанировал танцу героев. Внезапно налетел северный ветер Борей, он хотел унести Флору. Стремительные, бурные прыжки и вращения Борея создавали впечатление вихря. Зефир, защищая Флору, боролся с Бореем: возникал танец-противодействие. Но наступала весна, и Зефир одолвал Борея. К радостному дуэту вновь соединившихся Зефира и Флоры присоединялся кордебалет. Торжественный апофеоз венчал действие.

Среди других спектаклей Хильфердинга, поставленных в России, наиболее значительные: «Пигмалион, или Ожившая статуя» (1763), «Амур и Психея» (1762), аллегорическое представление «Новые лавры» (1759), посвященное победам русских войск в войне с Пруссией.

Спектакли Хильфердинга, обогащенные драматургией, построенные на новой, более выразительной пластике позволяли русским актерам проявить свои актерские и танцевальные способности. Аллегорические представления (такие как «Прибежище Добродетели», «Новые лавры») приближали театральные действия к действительности, формировали стойкий интерес общества к балету.

Большое внимание в России Хильфердинг уделял и педагогической работе. Искусство пантомимной игры и техническое совершенство танца значительно возросли в труппе за эти годы.

В 1766 году, вскоре после отъезда Хильфердинга, русскую балетную труппу возглавил итальянский балетмейстер Гаспаро Анджолини (1731-1803). В России он проработал в общей сложности около 15 лет и оказал значительное влияние на формирование и становление русского балета.

Его первой постановкой был балет «Отъезд Энея, или Оставленная Дидона» (1766) на его собственную музыку. Главным выразительным средством спектакля стала пантомима, но и танцев было немало. Причем, в большинстве своем, они имели значительную смысловую и содержательную нагрузку. Танцы главных героев – Энея и Дидоны – обладали чертами портретности, служили средством характеристики.

Особое место в творчестве Анджолини занял балет «Семира» (1772), поставленный по трагедии А.Сумарокова на муз. Анджолини. Основой сюжета стала русская легенда, возникшая на материале национальной истории. Балет раскрывал тему противостояния любви и долга, любимую тему классицизма. Спектакль содержал две сюжетные линии: борьба князей Олега и Оскольда за киевский престол и трагическая любовь Семиры, сестры Оскольда, и Ростислава, сына Олега. К финалу хореограф сгущал трагизм сюжета. У Сумарокова умирающий Оскольд просил соединить браком влюбленных, Анджолини предпочел, чтобы Семира умерла от горя после смерти брата. Балетмейстер соединял в спектакле массовые и сольные танцевальные сцены с пантомимными, причем, пантомимные диалоги и монологи разворачивались на фоне грандиозных сражений и массовых эпизодов. Танцы содержали элементы характеристики героев, помогали раскрыть более полно содержание.

Среди спектаклей, поставленных Анджолини в России, большое место занимают аллегорические балеты, прославлявшие Екатерину II и царский двор. Это «Побежденное предрассуждение», (поставленный по случаю благополучного выздоровления Екатерины и ее сына Павла после прививки им первым в России оспы), «Новые аргонавты» и «Торжествующая Россия» (воспевавших победы русских в войне с Турцией).

Ознакомившись с русскими танцами и мелодиями, в 1767 году Анджолини поставил народно-характерный балет «Забавы о святках». Спектакль включал в себя арии и хоры, но содержал и множество танцев в народном, хотя и значительно облагороженном стиле.

Творчество Анджолини оказало значительное влияние на русский музыкальный театр: расширились рамки танцевальной выразительности, обогатился язык танца и пантомимы, упростился костюм, придав движениям больше легкости. Но пребывание в России также много дало балетмейстеру: вернувшись в Италию, он широко использовал наработанный здесь материал, ставил балеты на русские сюжеты.

В 1786 году Анджолини сменил французский балетмейстер Шарль Ле Пик (1749-1806), ученик и последователь Новерра. Его творчество познакомило русских зрителей с балетами Новерра, среди которых: «Медея и Язон», «Александр и Кампаспа», «Психея и Амур», «Горации и Куриации», а также поставил «Дезертира» Доберваля. Собственные балеты Ле Пика «Пастушка», «Два савояра», «Танкред» и «Начальное управление Олега» (последний поставлен совместно с итальянцем Канциани по сценарию Екатерины II) представляли собой пышные зрелища со множеством театральных эффектов, шествий, кортежей, массовых сцен. Нередко зрелищность в них заслоняла содержание. Впрочем, роскошь зрелищ вызывалась не личными пристрастиями хореографа, а волей императрицы.

Ле Пик пропагандировал произведения западноевропейских хореографов, преподавал в петербургской школе, внося много новшеств, и тем самым подготавливал почву для самоопределения русского балета.