

*Светлана Гродникова*

## **РОЛЬ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ**

*Svetlana Hrodnikava*

## **THE ROLE OF CLASSICAL BALLET IN THE NATIONAL CHOREOGRAPHY FORMATION**

*В статье выявляется роль классического балета в формировании национальных школ хореографии и пластического искусства Беларуси, Кореи, Китая, Сирии, прослеживается взаимодействие при этом классического и народного танцев.*

*The article reveals the role of classical ballet in the formation of national choreography of Belarus, Korea, Syria, retraces the interaction of classical and folk dance.*

Национальная специфика любого вида искусства формируется в процессе развития культуры народа и зависит от исторических, географических и экономических условий каждого конкретного государства, от традиций и обычаев народов и этносов, которые в этом государстве объединены. Хореографическое искусство каждой страны имеет два направления – народное и профессиональное.

Профессиональная хореографическая культура часто формируется в процессе взаимодействия с европейской и русской школами классического танца. Творческое освоение классической хореографии сыграло определяющую роль в становлении и развитии хореографического искусства Беларуси. С момента создания балетной труппы открывшегося в 1920 году Белорусского государственного театра деятелями национальной хореографии было понятно, что белорусский балет не может успешно развиваться в пределах только народного творчества, и что необходимо глубокое изучение общих основ классического танца, освоение опыта европейского и русского балетных театров. В первые же годы существования Белорусского государственного театра оперы и балета (1933 – 1940 гг.) на его сцене были поставлены спектакли «Коппелия», «Конек-Горбунок», «Лебединое озеро». В 1939 году началась работа над постановкой первого белорусского национального балета «Соловей», в котором балетмейстеры Ф. Лопухов и А. Ермолаев связали традиции русского классического балета с художественными принципами развивающейся национальной хореографической школы. «В результате творческой целенаправленной работы создателей «Соловья» герой балета впервые заговорил на своем национальном языке, и язык этот мог выразить самые сложные человеческие чувства, рассказать о самых тонких движениях души. Классические в своей основе сцены – адажио, вариации – засветились новым светом, наполнились жизненной правдой и небывалыми для того времени простотой и естественностью» [4, с. 30].

Сочетание в балете классических па с бытовыми, естественными движениями народного танца придавало постановке национальный колорит, действенный, выразительный характер. Одним из самых распространенных приемов в «Соловье» было соединение движений классического танца с национально окрашенными жестами рук танцовщиков – различными переплетениями, орнаментальными положениями ладоней. Синтез народного танца и классики проявлялся и в поддержках. Сам прием поддержки не характерен для белорусского танца, партерного по рисунку. И в подъеме партнерши на руки и плечо прослеживается явное влияние академической хореографии. Но сами позы исполнительницы на руках у танцовщика были простыми, естественными, лишены обязательной для классики «выворотности» ног. И в то же время в них не было той несколько грубоватой прямоты, иногда присущей народному танцу. Линии поддержек были академически изящными, рисунки строгими и художественно завершенными.

В первом национальном белорусском балете, в его хореографическом решении было немало достоинств. Но самым значительным достижением постановки стало то, что в ней был точно найден принцип взаимодействия фольклорных танцевальных форм с классическим танцем. Общность творческих исканий сближала деятелей белорусского балетного театра с хореографами других республик СССР, где в 1930-е годы стали появляться первые балетные спектакли, построенные по этому принципу.

Первым из них был балет В. Чабукиани «Сердце гор». В хореографическую партитуру балета входили классические адажио, вариации, ансамбли, дуэты. В процессе создания спектакля постановщиком были решены две основные задачи: обновление классического мужского танца и соединение народной и классической хореографии. В. Чабукиани придумал новую эмоциональную окраску грузинскому народному танцу. Сохранив основную структуру и выразительные средства классических балетов, постановщик наделил героев спектакля хореографической речью, созданной на фольклорной основе, что способствовало созданию неповторимых образов.

Синтез классики и фольклора впоследствии стал ведущим творческим методом при создании национальных балетов в других республиках СССР: армянского балета «Счастье», узбекского – «Шахида», «Гуляндом», азербайджанского – «Гыз галасы» («Девичья башня»), киргизского – «Анар», таджикского – «Две розы», татарского – «Шурале», молдавского – «Лучафэрул». Не во всех спектаклях творчески воплощалось то, что было найдено в грузинской и белорусской постановках, не всегда сложные темы находили достойное художественное воплощение, но вместе с тем все театры формировали свой национальный стиль классического балета.

Под влиянием европейской и русской классической хореографии происходили и происходят трансформации в танцевальной культуре и таких стран, как Корея, Китай, Сирия, Вьетнам, Египет, чьи профессиональные балетные школы сформировались сравнительно недавно, на протяжении XX века. Многообразие традиций танцевального искусства этих стран обусловило и разнообразие приемов их сочетания с классическим балетным искусством, что можно увидеть на примере корейского балета «Сим Чхон».

Постановку этого спектакля осуществила балетмейстер Э. Дэллас в 1986 году, а в 2001 году российский хореограф О. Виноградов создал его новую редакцию. Будучи драматическим балетом, в котором тесно переплетаются народный и классический танец, «Сим Чхон» следует типичной форме академических балетов М. Петипа: здесь присутствуют контрасты реального мира и фантастики, пантомимы и танцевальной лексики, стилизованного национального и классического танцев. В композиции некоторых номеров прослеживается влияние неоклассического стиля Дж. Баланчина.

Если провести аналогии с балетами классического наследия, то драматургической конструкции спектакля наиболее близко соответствует «Конек-Горбунок» А. Сен-Леона (1864 г.). И в корейском балете-легенде, и в русском балете-сказке основному действию предшествует пролог, дальнейшие события происходят вдали от родного дома главных героев, приводя к счастливому финалу, при этом действие как таковое практически перестает развиваться, уступая место большим танцевальным дивертисментам. По отношению к героям «эти «хореографические концерты» нейтральны, но они создают атмосферу сказки, вносят разнообразие впечатлений и, что необходимо в балете, резко повышают его танцевальный «тонус», радуя зрителей красотой композиций и мастерством исполнителей» [2, с.14].

Экспозиция центрального образа балета «Сим Чхон» заставляет вспомнить начальные сцены еще одного спектакля классического наследия – балета «Жизель» А. Адана. Выход главной героини и в «Жизели», и в «Сим Чхон» контрастно оттеняют предшествующие пантомимные сцены, но однотипный композиционный прием в двух спектаклях содержит различный смысл. В «Жизели» появление героев-соперников лесничего Ганса и графа Альберта предвещает конфликт, а в «Сим Чхон» экспозиционные сцены, изображающие детство героини, создают практически идиллическую картину, но тем страшней и неожиданнее оказывается случившееся вскоре несчастье.

Творческое использование опыта постановок классического наследия можно проследить и на примере других национальных хореографических спектаклей, таких как китайский балет «Красавица-рыбка», где прослеживаются аналогии с классической постановкой «Лебединого озера», сирийские балеты «Синдбад» и «Дети солнца», которые демонстрируют синтез академического танца и народной хореографии.

Отточенные за столетия принципы организации балетного действия средствами классического танца помогли выстроить конструкцию больших и самобытных по стилистике и содержанию национальных балетов, претворив народную хореографию в увлекательное и доступное для понимания любого зрителя пластическое действие.

#### **Список литературы:**

1. Валукин, Е.П. К изучению роли советской хореографической школы в становлении балетных трупп мира (на примере канадского театра) / Е.П. Валукин // Вопросы воспитания балетмейстеров в театральном вузе: сб. науч. тр. / Гос. ин-т театр. Искусства; редкол.: В. Уральская [и др.]. – М., 1980. – С. 106 – 113
2. Лим, ЧжеЧжон. Проблемы корейского танцевального искусства: «новый танец» и характерный танец в процессе становления национального балета: автореф. дис. ...канд. искусствовед. : 17.00.01 / ЧжеЧжонЛим ; Санкт.-Петербург.гуманит. ун-т профсоюзов. – СПб., 2000. – 21 с.
3. Сунь, Цянь. Китайское танцевальное искусство XX века: взаимодействие национальных и западных традиций / Сунь Цянь. – Минск : Энциклопедикс, 2010. – 200 с.
4. Чурко, Ю. М. Белорусский балетный театр / Ю. М. Чурко. – Минск : Беларусь, 1983. – 183 с.

#### **Константин Трамбицкий**

ПРОБЛЕМЫ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ И АДАПТАЦИИ  
ФОЛЬКЛОРА В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АНСАМБЛЯ  
«БАЛАМУТЫ»

#### **Konstantin Trambitsky**

THE ISSUES OF PROMOTION AND ADAPTATION OF  
FOLKLORE IN CREATIVE ACTIVITY OF THE GROUP  
BALAMUTY

В статье рассматривается творческая деятельность учебного студенческого ансамбля «Баламуты» Белорусского государственного университета культуры и искусств, направленная на сохранение и популяризацию фольклорного наследия.

The article is dedicated to the creative activity of the students' ensemble Balamuty existing in Belarusian State University of Culture and Arts, aimed to preserving and popularizing the folk heritage.

Исполнительское искусство на белорусских народных духовых инструментах формировались под воздействием национально-культурных традиций, а также общих направлений в отечественной и европейской