МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»

НЕКЛИНОВСКОГО РАЙОНА РОСТОВСКОЙ ОБЛАСТИ

МЕТОДИЧЕСКИЙ ДОКЛАД

**РУССКАЯ БАЛЕТНАЯ ШКОЛА ПОСЛЕ 1917 ГОДА**

Выполнила:

Ковалёва Екатерина Олеговна

преподаватель по классу хореографии

МБУ ДО «ДШИ» НР РО

с. Самбек 2021 г.

# Содержание

[Содержание 2](#_Toc87300342)

[Введение 3](#_Toc87300343)

[Русская школа после 1917 года 4](#_Toc87300344)

[Заключение 1](#_Toc87300345)3

[Список литературы 1](#_Toc87300346)6

# Введение

Балет (фр. ballet, от лат. ballo — танцую) — вид сценического искусства, основными выразительными средствами которого являются неразрывно связанные между собой музыка и танец.

Чаще всего в основе балета лежит какой-то сюжет, драматургический замысел, либретто, но бывают и бессюжетные балеты. Основными видами танца в балете являются классический танец и характерный танец. Немаловажную роль здесь играет пантомима, с помощью которой актёры передают чувства героев, их «разговор» между собой, суть происходящего. В современном балете широко используются также элементы гимнастики и акробатики.

Балет - искусство довольно молодое. Ему немногим более четырехсот лет, хотя танец украшает жизнь человека с древнейших времен. Родился балет в Северной Италии в эпоху Возрождения. Итальянские князья любили пышные дворцовые празднества, в которых танец занимал важное место. В России балет появился лишь в XVII веке.

Балет - сложное искусство. Это совместное творчество композиторов, танцоров, декораторов, режиссеров, художников. Интерес к балетному искусству существовал в России всегда. И в настоящее время он не утихает. Даже наоборот, можно наблюдать возрастание интереса к искусству в целом, и к балетному в частности. Этим обуславливается актуальность данной темы. Изучение истории балета в России позволяет прикоснуться к именам великих деятелей искусства, проследить тенденции развития балета в России. А изучение репертуара балетных театров на протяжении всего периода существования балета дает возможность понять настояния общества в те периоды, их интересы и устремления.

# Русская школа после 1917 года

Предреволюционный русский балет был знаменит оставшимися ещё от XX века достижениями Мариуса Ивановича Петипа и новаторскими находками Михаила Михайловича Фокина. Первое послереволюционное десятилетие характеризовалось многообразием творческих поисков, сохранением старого и возникновением многих новых тенденций, бурными дискуссиями и экспериментами, на фоне которых выделяется творчество Касьяна Ярославича Голейзовского и Фёдора Васильевича Лопухова. Следующее тридцатилетие 1927-1957 годов определяется господством так называемого «драмбалета» - (драматический балет, нередко сокращённо — драмбалет), представители которого Ростислав Владимирович Захаров, Леонид Михайлович Лавровский, Василий Иванович Вайнонен.

После Октября многим казалось, что искусство балета целиком принадлежит старому миру и обречено погибнуть с ним вместе. Если же и находились у балета защитники, то, как правило, речь шла, лишь о «сохранности ценностей».

Накануне Октября балетный репертуар Мариинского театра в Петрограде и Большого в Москве составлял как бы несколько пластов. Один из пластов содержал старинные балеты, многие десятилетия, шедшие на русской сцене. Россия единственная сохранила грациозную французскую комедию XVIII века - «Тщетную предосторожность» Жана Доберваля. Русский балетный театр имел в своём репертуаре также балеты, доставшиеся от эпохи романтизма. Здесь шли балеты «Корсар» и «Эсмеральда» Жюль Жозеф Перро, воздействующие своей экзотикой и «тальониевской линии» в балете, где фантастические образы воплощали идеал прекрасного духовного начала, противопоставленного началу земному. Не сходил с афиши и «Конёк Горбунок» Артура Сен-Леона с его красочными танцами разных национальностей.

В некоторых спектаклях преобладала зрелищность. Музыка несла преимущественно служебные функции. И всё это никого не интересовало. Привлекал только танец. От танца зависела ценность балета.

Традиции, доставшиеся в наследство, надо было развивать, что-то принимая, а что-то отвергая. Но главное - на их основе предстояло строить советское хореографическое искусство.

Задача, которая стояла перед балетом в первые годы после революции, возможно, и просто сформулировать, но не так-то просто было осуществить. Прежде всего, следовало сохранить труппы хотя бы в таком состоянии, чтобы они могли исполнять наиболее значительные балеты и тем самым сохранить репертуар.

История двух оперно-балетных театров Москвы и Петрограда на протяжении первого пятилетия — это история упорной борьбы за жизнь.

В годы гражданской войны (1917-1922 гг.) катастрофически уменьшился, состав балетных трупп Петроградский балет потерял 68 человек: 34 уехали за границу, многие в 1922 году попали под сокращение. Среди эмигрировавших Петроградских артистов были Михаил Михайлович Фокин, Николай Густавович Легат, Борис Геогриевич Романов. Уехали балерины Матильда Феликсовна Кшесинская, Тамара Платоновна Карсавина, Любовь Николаевна Егорова, Ольга Александровна Спесивцева, уехали ведущие танцовщики Пётр Николаевич Владимиров, Анатолий Николаевич Обухов.

Первое время после Октября в московском и петроградском театрах царила растерянность. В Большом театре не было открытой оппозиции и актов саботажа, в Мариинском спектакли на некоторое время прекратились, но зачинщиками этого были артисты оперной труппы, а не балета. В обоих театрах долго не удавалось наладить управление труппой. Несколько раз менялась структура руководства. Режим самоуправления (выборные комитеты), не оправдавший себя, был заменен советом дирекции (Директорией), затем во главе театров стали директора, при которых вначале существовали художественные коллегии, затем художественные советы. Беспрестанно менялись и формы руководства балетными труппами. Петроградский балет за пять лет сменил пять способов внутреннего управления. То же происходило и в Москве.

Перед театрами стояли и трудности, обусловленные общим положением в стране. В тяжелых условиях гражданской войны и разрухи продолжать работу можно было только ценой огромного напряжения сил всего коллектива. Застыли города, лишенные тока и транспорта. По узким тропинкам, протоптанным посреди улиц, с трудом передвигались, волоча за собой санки, изголодавшиеся люди.

Но, несмотря, ни на что, театры каждый вечер открывали свои двери. В фойе еле светились красноватым накалом несколько лампочек. Зрители сидели в шубах, тулупах, валенках, кутались в платки. На сцене бывала такая стужа, что пар валил изо рта, руки и ноги коченели. В оркестре инструменты переставали держать строй. А спектакли шли. Их было даже больше, чем раньше. Балетные труппы Петрограда и Москвы, дававшие до революции 40— 50 спектаклей в сезон, зимой 1919-1920 года показали первая — 60, вторая — 69 спектаклей. Советская власть потратила много сил и средств, чтобы сохранить балет.

Государственная политика в области искусства строилась на идее преемственности культуры. Ее проводил в жизнь Анатолий Васильевич Луначарский, народный комиссар по просвещению. Сберегая художественные ценности прошлого, он решительно отвергал попытки ликвидировать оперно-балетные театры.

В 1921 году, с переводом к новой экономической политике, был введен жесткий режим экономии. Дотация - (денежные средства, которые выделяются государственным или местным бюджетом с целью оказания финансовой поддержки убыточным предприятиям и организациям) театрам резко сократилась. Между тем оперно-балетные театры, которые, как известно, неспособны окупать себя, нуждались в помощи. Сравнительно с дореволюционной сумма дотации сократилась, по сообщению Луначарского, в пятнадцать раз, при том, что цены на билеты снизились в пять раз.

После революции театры стали общедоступными. Были аннулированы абонементы. Билеты распределялись через специальную комиссию: часть по маленьким ценам, часть бесплатно и только незначительное количество билетов поступало в свободную продажу. В годы нэпа продолжала существовать так называемая «рабочая полоса» в театрах — полоса дешевых мест, идущая через все ряды.

Особым спросом пользовались билеты в Большой и Мариинский театры. Опера и балет привлекали рабочего сначала уже тем, что еще недавно были для него недоступны. Но и тогда, когда первое любопытство было удовлетворено, рабочие охотно шли смотреть балет. Привлекала красочность и доступность зрелища; новая публика по заслугам оценивала и искусство актеров, быть может, интуитивно ощущая, что оно достается огромным трудом. Её не смущало засилье на сцене принцев, волшебников, фей, экзотических красавиц. Ведь это был мир сказки, романтической легенды. А никакие доводы теоретиков о том, что нужно и что не нужно народу, не в силах истребить любовь к сказочному. Новый зритель охотно мирился с принцессой Авророй и вовсе не требовал, чтобы она была переименована в «Зарю свободы», как предлагали некоторые критики балета.

В тяжелые дни гражданской войны, когда возвращаться из театра приходилось пешком, пробираясь через сугробы, балетный театр не пустовал. Старый петербургский критик - балетоман Александр Алексеевич Плещеев писал не без удивления: «Новая публика, масса, нахлынувшая в балет после его раскрепощения от абонентов, заняла определенную позицию: она оценила его и облюбовала как искусство, доступное для нее».

В ту пору и возникла проблема критического освоения классики. Задача оказалась далеко не простой. Многие балеты порядком устарели по драматургии и музыке, были искажены поздними переделками, постановки их обветшали. Между тем в «Дон Кихоте», «Баядерке», «Эсмеральде» было немало ценной хореографии. Вставал вопрос: восстанавливать ли их в первоначальном виде или обновлять.

Начиная с 1921 года Ф. В. Лопухов возобновил «Спящую красавицу», «Раймонду», «Арлекинаду» М. И. Петипа, «Конька-Горбунка» и «Дон Кихота» Горского, «Щелкунчика» Льва Иванова, «Эроса», «Египетские ночи» и «Павильон Армиды» Фокина.

Подход всякий раз был свой, особый, связанный с исторической судьбой того или иного балета и его реальной художественной ценностью. В «Дон Кихоте» Лопухов «восстановил подлинного Горского», изъяв из спектакля отдельные чужеродные танцы. Возобновляя «Конька-Горбунка», напротив, старался сохранить танцы А. Сен-Леона, Л. Иванова, М. Петипа и А. Горского. С помощью Ширяева он вернул «Щелкунчику» первоначальную хореографию Л. Иванова и тщательно отрепетировал, возвращая на сцену, балеты Фокина.

В «Раймонде» ему пришлось несколько переакцентировать финал второго акта. Вместо утраченной хореографической сцены он сочинил новую, где «подчеркнул триумф рыцарей, победивших сарацин», а в «Спящей красавице» он открыл купюры и восстановил многие мизансцены Петипа. Совсем другая тенденция проступает в послереволюционной работе А. Горского. Оно и естественно. В противоположность Лопухову, Горский модернизировал старые балеты, когда, на его взгляд, они уже не отвечали новым вкусам. Это нередко нарушало хореографию спектакля, а то и первоначальный смысл. Новое далеко не всегда компенсировало потери.

В 1920-х годах появились спектакли, авторы которых, отвергая полностью старый сюжет, пытались приспособить к существующей уже музыке совершенно новый, революционный сценарий. Подобные эксперименты совершались тогда и в опере.

В Ленинграде существовала Мастерская монументального театра («Мамонт»), созданная со специальной целью революционизировать музыкальные спектакли. Ее руководитель, режиссер пролеткультовского толка Н. Виноградов, написал новые сценарии к нескольким балетам.

Балетный театр постоянно упрекали в отсутствии нового репертуара на современную тему, и упреки эти имели основание. Хотя за первые годы в Петрограде было выпущено семь балетов (из них шесть одноактных) и возобновлено пятнадцать, то были или постановки Фокина, ранее шедшие только за границей, или балеты, подготовленные до 1917 года, или, наконец, спектакли, которые ничем не отличались от дореволюционных. К ним следует отнести «Роман бутона розы» и «Шубертиану» в постановке А. Чекрыгина и «Сольвейг» в постановке П. Петрова.

Балет Горского «Стенька Разин» (1918) был попыткой приблизиться к современности через героическую образность исторического прошлого. Уже в канун Октября стало ясно, что монополии императорских балетных театров и школ приходит конец. Успех первых дягилевских сезонов вызвал повышенный интерес к балету. Одна за другой открывались частные школы. К началу революции их в одной только Москве было не менее десяти. Воспитанников этих школ на императорскую сцену не брали. Так возникла новая категория «артистов частного балета», которые выступали преимущественно на эстраде — в кабаре и театрах миниатюр.

Революция предоставила широкие творческие возможности тем, кто стремился приобщиться к искусству. В короткий срок возникло множество новых театральных учебных заведений, среди них — бесчисленные танцевальные студии, институты ритма, всевозможные «мастерские», школы, классы и кружки. Голейзовский, тесно связанный со студийным движением, в сердцах назвал подобные танцевальные школы «вредными бактериями».

Из десятков школ выделялись те, где во главе стояли люди талантливые и ищущие, где действительно пробовали сделать танец современным, серьезно и творчески воспитывали учеников. Некоторые из этих школ выросли со временем в самостоятельные танцевальные коллективы. Они не имели постоянной площадки и не входили в труппу оперно-балетного театра. Это не мешало им давать целые танцевальные программы, а подчас и одноактные балеты. Больше того, их поиски в ряде случаев влияли и на развитие театрального танца, в частности на академический балет.

В отдельных случаях возникали целые группы искателей нового — молодых артистов, воспитанных в традициях академического балета. Такова была экспериментальная группа «Молодой балет», организованная в 1921 году в Петрограде. Одним из её основателей был художник В. Дмитриев, а главным постановщиком — Г. Баланчивадзе (ныне Дж. Баланчин), уже тогда увлеченный идеей развития форм классического танца.

Большую и разностороннюю работу вел за пределами академических театров К. Я. Голейзовский. В 1916-м он открыл свою школу. А после Октября окончательно перешел на постановочную и педагогическую работу.

Одно из первых его начинаний — экспериментальная студия при московском балетном училище (Мастерская балетного искусства), открытая весной 1918 года.

У революции складывалось свое искусство. Оно агитировало, призывало, требовало, утверждало. В полный голос. Лирические размышления были не для него. Оно брало краски самые яркие, самые броские, без оттенков и полутонов. Искусство масс, искусство коллективных действ и коллективных чувствований.

Созданные тогда спектакли о современности и о революции оказались далеко не самыми современными и революционными. Обращаясь к советской действительности, рассказывая о народных восстаниях, художники балета сталкивались с проблемами столь сложными, что именно там было больше всего ошибок и меньше всего успехов.

После Октябрьской революции начинается новая история в хореографическом образовании. После долгих дискуссий и борьбы хореографические училища Петербурга и Москвы становятся общенациональными центрами хореографического образования. Постепенно отмирают архаические методы преподавания, основанные на интуиции. Их вытесняет новая методика, основанная на науке.

С 1931 года пост художественного руководителя балетной труппы Ленинградского театра оперы и балета занимает Агриппина Яковлевна Ваганова, а с 1937 года она стоит во главе преподавательского состава Ленинградского хореографического техникума.

Основная черта Вагановой: она не удовольствовалась в бытность танцовщицей тем, чтобы усвоить формы классического танца, она сумела их понять.

Ваганова танцевала неподкупно правильно; никакая трудность не могла заставить ее выйти из классического рисунка, смазать выразительную формула из-за виртуозного трюка. Она обладала большим и легким прыжком, легко отрывалась от земли.

Педагогический метод А. Я. Вагановой (1879-1951) складывался в 20-е годы, когда классическое наследие подвергалось натиску псевдоноваторов. Выводы строились на сравнении двух систем преподавания танца, бытовавших на русской сцене в конце XIX века под условными названиями *французской и итальянской школ*. Традиционный урок *французской школы вырабатывал мягкую и грациозную, но излишне вычурную, декоративную пластику*. От этой старой манеры преподавания и исполнительства резко отличалась итальянская школа, достигшая расцвета в последней четверти XIX века. *Виртуозное мастерство танцовщиц итальянок* поражало зрителей труднейшими па. Но *за блестящей их техникой чувствовался недостаток поэтичности и содержательности.* Эту школу отличала напряженная постановка рук, резкое подгибание ног в прыжке, чрезмерная угловатость пластики.

Русская школа в педагогической практике в широком смысле слова еще не была оформлена, и А. Я. Ваганова постепенно отбирала характерные особенности русской танцевальной манеры.

Основные положения ее системы: *эмоциональная выразительность, строгость формы, волевая манера исполнения; умение находить опору в корпусе, брать запас силы руками для туров и прыжков; строгая продуманность учебного процесса, направленная на выработку виртуозной техники.* Важнейшей предпосылкой свободного владения танцем Ваганова считала постановку корпуса - aplomb. Большое и постоянное внимание в методе Вагановой уделено правильной постановке рук, которые должны не только завершать художественный образ танцовщицы, но и быть выразительными, активно помогая движению в больших прыжках и турах.

*Итогом системы А.Я. Вагановой является требование «танцевать всем телом», добиваясь гармонии движений, расширяя диапазон выразительности.* Новым в ее методе являлись значительная *усложненность экзерсиса*, направленная на выработку виртуозной техники, а главное, стремление научить танцовщиц сознательному подходу к каждому движению. Ученицы А. Я. Вагановой не только прочно усваивали па, но умели объяснить, как его нужно правильно исполнять и в чем его назначение.

О ногах говорить не приходится, потому что любая школа классического танца прежде всего добивается развития выворотности, большого шага, крепости пальцев. Не случайно Вагановой усовершенствована техника всевозможных вращений.

*Метод А. Я. Вагановой оказал огромное воздействие и на развитие мужского танца.* Танцовщики, которые у нее никогда не учились, приобретали чисто вагановский «стальной» aplomb, умение находить опору в корпусе, брать sorce (запас силы) руками для туров и прыжков.

Образцом результативности системы А. Я. Вагановой является галерея выдающихся и таких разных балерин. Ученицы А. Я. Вагановой: Ольга Берг, 1916 год, Алла Шелест в роли Никии в балете «Баядерка», 1949 год, Нинель Петрова в роли Джульетты в балете «Ромео и Джульетта», 1944 год, Галина Уланова в роли Джульетты в балете «Ромео и Джульетта», 1940 год, Алла Осипенко в роли Любимой, Аскольд Макаров в роли Рыбака в балете «Берег надежды», 1959 год, Любовь Войшнис в роли Тао Хоа в балете «Красный мак», 1951 год.

# Заключение

В данной теме предпринята попытка представить панораму балетного искусства в столь сложный период. В один из самых ответственных периодов его становления. Тогда многое еще не отстоялось и порой переплеталось во взаимодействии старого и нового, сложного и примитивного, талантливого и заурядного. Но уже зарождалось то, что должно было дать богатые всходы, чему принадлежало будущее.

Первые годы отечественного балета во время гражданской войны и разрухи, в сложнейших условиях строительства театральной жизни были особенно трудными, но именно они во многом определили важнейшие тенденции его дальнейшего развития. На первых порах под вопросом стояло само право на существование данного жанра, который, «вообще был чужд мировоззрению победившего пролетариата». В балете видели «выражение придворного искусства, удовлетворявшее интересы верхних десяти тысяч».

Тем не менее, сохранение прежних спектаклей, равно как и создание новых в духе старой традиции, было более недостаточным. Поэтому балет в СССР, как и театр в целом, начал свою богатую и сложную историю с поисков новой образности, новых тем, новой выразительности. Стремление отразить средствами хореографии пафос революционной борьбы восставших народных масс, рождение нового мира ставило перед деятелями балетного театра трудновыполнимые задачи. На протяжении столетий его искусство развивалось в основном в замкнутом мире легенды, фантастики, сказки, весьма обобщенно отражая дух своего времени. Ограниченность образной сферы балета объясняется его жанровой спецификой, условностью танцевального языка.

В советский период искусство балета впервые в истории жанра было адресовано самым широким слоям зрителей, которым приходилось учиться «читать по слогам» азбуку классического танца. В направленности к новому зрителю и заключен смысл деятельности хореографических коллективов, особенно в 20-е годы.

Наряду с поисками новых путей балет в СССР с первых же лет своего существования выступил, как наследник русской и мировой классики. Много экспериментируя, деятели хореографии сохраняли и любовно реставрировали классическое наследие, составлявшее основу репертуара театров. Живыми оставались связи и с теми достижениями предреволюционного балета, которые отразили некоторые общие тенденции эволюции русского театра. Одна из них - поиски новых форм синтеза искусств, в балетном жанре. Это сближение драмы, музыки, живописи, пластической выразительности, танца, пантомимы, осуществление их взаимодействия в спектакле. Качественно изменилась и сама музыка, рассчитанная на хореографическую интерпретацию. Балетная музыка не просто поднялась до уровня других академических жанров – симфонии, оперы, камерного ансамбля. Она заняла одно из ведущих мест в новой советской музыке, пережившей в начале XX века революцию, которая привела к становлению новой системы мышления в звуках. В самом искусстве хореографии возникало новое качество связей музыки и танца. Музыкальное, симфоническое развитие стало все более и более определять логику сценического действия, основу балетмейстерского замысла. Рождалась также традиция хореографической интерпретации симфонических и инструментальных произведений, не предназначенных композиторами для балетного спектакля. Это стимулировало развитие танцевальной лексики, обогащение классического танца средствами, заимствованными из пластики спорта, цирка, бытового танца.

Основу репертуара балетных театров в первые послеоктябрьские годы составляли классические балеты, однако параллельно делались попытки воплотить в балетном спектакле и современную тему. «С первых дней Октябрьской революции балетный театр, эстрада, студия и ансамбли стремились рассказать современникам о них самих», - писал старейший советский хореограф П. И. Гусев.

Показательно, что в первый послеоктябрьский сезон 1917-1918 года наибольшим успехом у зрителей музыкальных театров пользовался именно балет. «Спектакли балета идут с аншлагами», - свидетельствовала в марте 1918 года статистика Отдела государственных театров Наркомпроса РСФСР. А известный балетный критик А.Н. Плещеев в то же время писал: «В театральной атмосфере висел вопрос, уцелеет балет на государственной сцене или сойдет на «нет», как забава и прихоть его избранных любителей. Новая публика… масса оценила его и облюбовала как искусство, доступное для нее... народная аудитория – чуткая, отзывчивая и чувствующая».

# Список литературы

1. Фокин М. М. Против течения: Воспоминания балетмейстера; Статьи, письма. – Л. - М.: «Искусство», 1962.
2. Слонимский Ю. И. Мастера балета. Издательство Л.: «Искусство», 1937.
3. Слонимский Ю. И. Дидло, «Искусство», 1958.
4. Скальковский К.А. В театральном мире: Наблюдения, воспоминания и рассуждения. СПб: тип. А. С. Суворина, 1899.
5. Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета. Изд. Ленингр. гос. хореогр. училище, 1938-1939.
6. Красовская В. М. – Агриппина Яковлевна Ваганова. «Искусство» Ленинград. 1989г.