

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА имени А. Я. Вагановой»

На правах рукописи

ГОРБАТОВ Сергей Владимирович

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ КАЗАКОВ
В КОНЦЕРТНЫХ ПРОГРАММАХ И БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЯХ

Научная специальность: 5.10.3. Виды искусства
(хореографическое искусство)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Розанова Ольга Ивановна

Санкт-Петербург — 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РОССИЙСКОГО КАЗАЧЕСТВА	16
1.1. Казаки: происхождение, история, традиции, бытовая культура.....	16
1.2. Истоки танцевальной культуры казаков	21
1.3. Традиционные формы и виды казачьих танцев.....	27
1.4. Хореографическая лексика и техника казачьих танцев.....	33
1.5. Методические особенности исполнения отдельных элементов сценических казачьих танцев	39
ГЛАВА 2. СЦЕНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ КАЗАЧЬИХ ТАНЦЕВ НА АКАДЕМИЧЕСКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ	50
2.1. Образы казаков и казачьи танцы в русском балетном театре XVIII– XIX веков	51
2.2. Образы казаков в советском балете	60
2.3. Балет «Партизанские дни» Василия Вайнонена — первый опыт обращения к казачьей теме в советском балетном театре.....	61
2.4. Героизация образов казаков в постановках балета «Тарас Бульба» (хореографы Ф. В. Лопухов, Р. В. Захаров, Б. А. Фенстер).....	68
2.5. «Гопак» из балета «Тарас Бульба» как символ героики духа и пример соединения элементов казачьего фольклора и классического танца в академическом балетном репертуаре	73
2.6. Образы казаков-современников в балете Ф. В. Лопухова «Светлый ручей».....	79
2.7. Развитие комедийной линии в интерпретации казачьих танцев в балете «Ночь перед Рождеством» В. Варковицкого и Ф. Лопухова.....	81
2.8. Балет «Тихий Дон» в хореографии Н. Н. Боярчикова — первое хореографическое воплощение романа М. А. Шолохова.....	85

ГЛАВА 3. СЦЕНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ КАЗАЧЬИХ ТАНЦЕВ В РЕПЕРТУАРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ	96
3.1. Создание профессиональных ансамблей народного танца в 1930– 1940-х годах.....	96
3.2. Хореографическая сюита «Казачьи» (1942) — один из первых опытов создания концертной программы на основе казачьих танцев	100
3.3. Государственный театр танца «Казачьи России» и его деятельность в сохранении и развитии танцевальных традиций казаков.....	103
3.4. Репертуар концертной программы Государственного театра танца «Казачьи России».....	105
3.5. Интерпретация казачьего фольклора в вокально-хореографическом спектакле «Донская легенда»	119
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	137
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	141

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Танцевальное искусство казаков представляет собой уникальное явление мировой культуры, сформировавшееся на протяжении нескольких веков. Сценические казачьи танцы отличаются неповторимая хореографическая образность, самобытная исполнительская техника, в которой сочетаются классический, характерный танец и оригинальные хореографические элементы, яркий темперамент. На протяжении многих лет танцы казаков отражали в себе культуру конкретного исторического времени. Однако танцы казаков, их виды, бытование, интерпретация на профессиональной балетной сцене и в рамках профессиональных коллективов песни и пляски никогда не становились предметом самостоятельного научного исследования. Диссертация посвящена осмыслению использования хореографического наследия казаков в профессиональном танцевальном искусстве.

Необходимость изучения особенностей танцевального искусства казачества обусловлена современным курсом государственной культурной политики Российской Федерации, нацеленной на сохранение традиционных форм культурного наследия многонациональной общности народов, населяющих нашу страну, восстановление их духовных и нравственных скреп, изучение и воссоздание забытых в XX веке уникальных образцов народного искусства.

Казачество как уникальная этническая общность, объединенная общей культурой, начало формироваться на территории Российской империи в XVI веке. До Октябрьской революции 1917 года казаков относили к особому сословию российского общества. Пройдя суровые испытания XX века, казачество сохранилось на территории Российской Федерации. В наше время существуют реестровые казачьи общества, самые крупные из них — Волжское, Донское, Кубанское, Сибирское. Современное возрожденное казачество бережет и сохраняет свои духовные, культурные и исторические ценности.

В настоящее время не ставится под сомнение существование такого отдельного, сложившегося за столетия, явления как «казачьи танцы». Однако, данная сфера жизни казаков, принадлежащих к разным этно-

территориальным группам, остается малоизученной. При наличии обширного круга научных работ, посвященных музыкальной, вокально-песенной культуре казачества, декоративно-прикладному искусству и т.д., хореографическая составляющая культурного наследия казаков, как одного из уникальных российских субэтносов, пока не удостоилась внимания искусствоведов. Данных по танцам казачьих общин мало и они, чаще всего, рассматриваются только в контексте музыкально-песенного материала.

Степень разработанности проблемы темы исследования. Среди этнографических исследований по проблеме формирования казачьей культуры, которые составляют обширную область научного знания, наибольшую ценность представляют труды Ю. В. Бромлея, Л. Н. Гумилева, Л. М. Дробижевой. В них сформулированы теоретические проблемы исторических процессов формирования этносов.

Юлиан Владимирович Бромлей¹, один из самых значительных специалистов в области исторической этнографии, предложил концепцию формирования этносов. Ученый считает: некогда человечество было единым целым в биологическом отношении. В процессе исторического и социального развития оно распадается на множество исторически сложившихся общностей. Этноты представляют особую форму человеческой групповой интеграции среди этих общностей, сохраняя при этом устойчивые связи и отношения, которые сохраняются при различных формах социальной организации и имея определенные отличия. К таким отличиям Бромлей относит: обычаи, обряды и традиции, быт; искусство; язык и языковые нормы, определенные диалекты; национальная одежда; пищевые привычки — техника приготовления определенных блюд, запреты на определенные виды продуктов или сочетаний и др. Важно понимать, что понятия «класс» и «этническая общность» не совпадают, поскольку этноты состоят обычно из нескольких классов, а отдельные этнические группы, как правило, включают представителей разных

¹ Бромлей Ю. В. Этноты социальные процессы: теория, история, современность. М.: Наука, 1987. 301 с.

классов. Тем самым этнос и класс являются как бы взаимодополняющими элементами социума. Теория этноса занимает большое место в творческом наследии Льва Николаевича Гумилева². Ученый также считает, что этнос не является расой, но формой существования вида *homo sapiens* и отличается от социальных и биологических образований, каковыми являются расы, а сам этнос состоит из двух и более расовых типов. В основе научных рассуждений Леокадии Михайловны Дробижевой об этнической общности³, лежит утверждение, что этническая солидарность играет большую роль в процессе национальной идентичности, когда личность отождествляет себя с идентичностью того народа, к которому себя относит.

Историческое развитие казачества изучалось в трудах дореволюционных ученых — А. И. Ригельмана, В. Д. Сухорукова, В. Б. Броневского, С. Ф. Номикосова. Труд Александра Ивановича Ридельмана «История, или Повествование о донских казаках»⁴, являющееся ценным источником информации, — одно из первых обширных исследований об истории Донского казачества, созданное во второй половине XVIII века; в нем приведено большое количество исторических документов, преданий и легенд. Основоположником научного изучения истории донского казачества справедливо считают Василия Дмитриевича Сухорукова, собравшего в своем труде «Историческое описание Земли войска Донского»⁵ ценные материалы, в которых освещаются важнейшие этапы развития донского казачества. Сведения о культуре, традициях и быте донских казаков приводятся в книге Владимира Богдановича Броневского «История войска Донского»⁶; автор описал разнообразные обря-

² Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. М.: АСТ, 2019. 704 с.; Гумилев Л. Н. От Руси к России. М.: Абрис / ОЛМА, 2018. 256 с.

³ Дробижева Л. М. Государственная и этническая идентичность: выбор и подвижность // Гражданские, этнические и религиозные идентичности в современной России / Отв. ред. В. С. Магун. М.: Издательство Института социологии РАН, 2006. С. 10–29.

⁴ Ригельман А. И. История, или Повествование о донских казаках. М.: Нобель Пресс, 2012. 172 с.

⁵ Сухоруков В. Д. Историческое описание Земли Войска Донского. В 2-х т. Т. 2. Ростов-на-Дону: ГинГо, 2021. 514 с.

⁶ Броневский В. Б. История Войска Донского. СПб.: В тип. Экспедиции заготовления гос. бумаг, 1834. 311 с.

ды, игры, песни и пляски донских казаков. Семен Филиппович Номикосов в своем труде «Статистическое описание Области Войска Донского»⁷ представляет донское казачество верным слугой царю и отечеству, но в несколько идеалистической интерпретации.

Вопросы участия казачества в событиях Октябрьской революции 1917 года и Гражданской войны находились в сфере изучения отечественных этнографов и социологов, среди которых выделяются работы Н. Л. Янчевского, А. П. Пронштейна, К. А. Хмелевского. Историк Николай Леонидович Янчевский, погибший в годы сталинских репрессий, изучал историю Гражданской войны на Северном Кавказе и роль казачества в этих исторических событиях. Результаты изучения были опубликованы в монографии «Разрушение легенды о казачестве: Краткий очерк истории колониальной политики на Дону...»⁸. Александр Павлович Пронштейн, автор более десяти монографий о различных аспектах истории и жизни донского казачества, в своем труде «Земля Донская в XVIII веке»⁹ изучил историю и освоение земель в XVIII веке, охарактеризовал важнейшие отрасли хозяйства казаков, представил развитие социальных отношений и исследовал организацию власти и управления донских казаков. Константин Абрамович Хмелевский, видный ученый, изучавший историю Гражданской войны на Дону, в статье «Казачий федерализм. Идеология и политика»¹⁰ одним из первых советских историков заговорил о противоречиях, царивших среди донских казаков во время революции и Гражданской войны.

В XX веке историей казачества занимались А. И. Агафонов и Н. С. Чаев. Анатолий Иванович Агафонов, исследуя казачество Земли Дон-

⁷ Номикосов С. Ф. Статистическое описание Области Войска Донского. Новочеркасск: Обл.правл. Войска Донского, 1884. 762 с.

⁸ Янчевский Н. Л. Разрушение легенды о казачестве: Краткий очерк истории колониальной политики на Дону, в связи с эволюцией аграрных отношений. Ростов-на-Дону: Северный Кавказ, 1931. 80 с.

⁹ Пронштейн А. П. Земля донская в XVIII в. Ростов: Изд-во Ростовского ун-та., 1961. 376 с.

¹⁰ Хмелевский К. А. Казачий федерализм. Идеология и политика // Историк и история. Нелегкий путь к истине. Памяти А. И. Козлова. Москва: Собрание, 2010. С. 341–345.

ской в книге «Область Войска Донского и Приазовье в дореформенный период»¹¹, особое внимание уделяет внутренней политике Российской Империи по отношению к казакам, устройству территориально-административного управления, военное и хозяйственное устройство казачьих войск. В девяти-томном труде «Очерки истории СССР», главу о донских казаках написал Николай Сергеевич Чаев¹², трагически погибший от голода в блокадном Ленинграде в 1942 году, где автор рассматривает историю донского казачества с точки зрения определенных идеологических установок своего времени.

Теоретические вопросы культурного наследия казаков исследуются в трудах Н. А. Гангур и М. А. Рыбловой. Наталья Александровна Гангур в докторской диссертации¹³ изучила историю материальной культуры кубанского казачества — традиционные жилища, особенности жилищно-поселенческих комплексов, декоративно-прикладное искусство, домашнюю утварь. В докторской диссертации Марины Александровны Рыбловой¹⁴ предпринята попытка изучить как современное казачество «вписывается» в политическую и социальную структуру российского общества через локальные культурные традиции.

Крупнейший современный отечественный исследователь, изучающий танцевальную культуру южных казачьих областей России — Алла Николаевна Соколова, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории, истории музыки и методики музыкального воспитания Адыгейского государственного университета. Ее статьи посвящены происхождению казачьих танцев, их специфике, классификации, выявлению исторических и культурно-социологических связей с хореографией других народов, изучению отдельных казачьих

¹¹ Агафонов А. И. Область Войска Донского и Приазовье в дореформенный период. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 1986. 260 с.

¹² Чаев Н. С. Донское казачество // Очерки истории СССР в 9 томах. Том 6. Период феодализма. XVII век. Москва: Изд. Акад. наук СССР, 1955. С. 264–271.

¹³ Гангур Н. А. Материальная культура кубанского казачества: опыт исторической реконструкции: конец XVIII – начало XX века. Автореферат дис. ... доктора истор. наук. М., 2010. 44 с.

¹⁴ Рыблова М. А. Мужские сообщества донских казаков как социокультурный феномен XVI — первой трети XIX в. Автореферат дис. ... доктора истор. наук. СПб., 2009. 52 с.

танцев¹⁵.

В статье «Казачьи танцы как культурный феномен»¹⁶ А.Н. Соколова задается справедливым вопросом: «Существуют ли общеказачьи танцы, универсальная пластика или единый корпус танцевальных мелодий?»¹⁷. Автор исследует танцевальную культуру казаков южных республик и областей нашей страны, выявляет кавказские влияния и приходит к выводу: «Проживая на Кавказе и в непосредственной близости и контактах с автохтонами в конкретных социально-исторических условиях, казаки не могли не воспринять кавказский танец не только как культурный продукт, но и метафизически — как часть природы, ее физической и ментальной сущности»¹⁸.

Феномен небывалого распространения и закрепления в хореографии казачьих танцев традиций горских и кавказских танцев исследуется в статье А. Н. Соколовой «Кавказские танцы в традиционной культуре Кубани»¹⁹. Автор делает обоснованный вывод: «Для славянского населения Кубани показательным является функционирование “кавказских танцев”, а не конкретно адыгских, осетинских, кабардинских или др. <...> Социокультурная ситуация создает тенденции к образованию внутренней потребности для гармоничного сосуществования с окружающим миром. Исполнение кавказских танцев на Кубани есть реализация этих внутренних потребностей»²⁰.

Изучению «Танца Шамиля» в историко-культурном контексте посвящен ряд статей А. Н. Соколовой²¹. Автор отмечает большое количество сце-

¹⁵ Соколова А. Н. Казачьи танцы как культурный феномен // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2011. № 4. С. 191–196; Соколова А. Н. Кавказские танцы в традиционной культуре Кубани // Проблемы изучения и пропаганды казачьей культуры. Майкоп: Просвещение, 1998. С. 55–64; Соколова А. Н. Танец Шамиля // Литературная Адыгея. 1998. № 3. С. 129–134; Соколова А. Н. Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере «Молитвы Шамиля») // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Том 9. Выпуск 1. С. 30–45.

¹⁶ Соколова А. Н. Казачьи танцы как культурный феномен. С. 191–196.

¹⁷ Там же. С. 191.

¹⁸ Там же. С. 195.

¹⁹ Соколова А. Н. Кавказские танцы в традиционной культуре Кубани. С. 55–64.

²⁰ Там же. С. 62–63.

²¹ Соколова А. Н. Танец Шамиля. С. 129–134; Соколова А. Н. Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере «Молитвы Шамиля»). С. 30–45.

нических вариантов этого танца, появившегося в русской культуре в начале XX века и множественность интерпретаций: «Танец бытовал с шутливыми и сатирическими куплетами и без них, как сюжетно-театральная композиция в аутентике и на сцене художественной самодеятельности, как музыка для сабельного фланкирования и т.п. <...> В содержательном плане первоначально исторический герой перевоплощается в антигероя. <...> Танец постепенно превращается в шуточную песню, затем в искрометную лезгинку и, наконец, в казачий гимн»²².

Однако богатая танцевальная культура российского казачества не удостоилась внимания исследователей хореографии и отечественных балетоведов, сегодня не существует масштабных исследовательских работ обобщающего и методологического характера.

Таким образом, анализ имеющейся научной литературы доказывает отсутствие трудов по истории становления, развития и современному состоянию казачьего танцевального искусства; степень научной разработанности темы может быть определена как недостаточная.

Объект исследования: сценические воплощения казачьих танцев в концертных программах и балетных спектаклях XVIII — XXI веков.

Предмет исследования: хореография казачьих танцев, особенности их исполнения на профессиональной сцене.

Цель исследования: проследить возникновение и формирование различных сценических форм казачьих танцев в балетных спектаклях и концертных программах.

Задачи исследования:

1. представить казачьи танцы как компонент художественной культуры России;
2. выявить основные этапы становления казачьих танцев и плясок и их сценических интерпретаций на академической балетной сцене и их осо-

²² Соколова А. Н. Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере «Молитвы Шамиля»). С. 30.

бенности;

3. выявить балетные постановки, посвященные казакам;
4. охарактеризовать лексические особенности разного рода сценических казачьих плясок, выявить характерные черты танцевальной техники, отдельные уникальные элементы и движения, характерные только для данной группы танцев, основанных на исходных народных формах;
5. охарактеризовать творчество профессиональных танцевальных коллективов, в репертуар которых входят казачьи пляски, определить принципы формирования номенклатуры танцев, выявить характерные особенности исполнения хореографических номеров;
6. показать отражение казачьей танцевальной культуры в хореографических спектаклях на современной сцене;
7. сформулировать методические указания для исполнения танцевальных движений, являющихся основой традиционных казачьих танцев.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

- исследованы виды и формы казачьих танцев на академической балетной сцене XVIII–XXI веков;
- сделаны выводы о значимости казачьего танца в хореографическом искусстве XIX–XXI вв.;
- исследованы балетные спектакли классического академического репертуара, в которых представлены образы казаков и казачьи танцы;
- проанализированы хореографические интерпретации исторической эпопеи Михаила Шолохова «Тихий Дон» — постановки Н. Н. Боярчикова «Тихий Дон» и Г. А. Ковтуна «Донская легенда»;
- изучена история возникновения и создания профессиональных хореографических ансамблей в СССР, которые сохраняли наследие казачьего хореографического фольклора;
- проанализирован первый опыт постановки балетного спектакля «Донская легенда» в театре танца «Казачьи России».

Теоретическая значимость работы Результаты исследования допол-

няют существующие знания о балетном искусстве обзором использования казачьих танцев на балетной сцене XVIII-XX веков и выявлением их художественной значимости в образной системе балетных спектаклей. В диссертации намечены возможности расширения и обновления традиционного репертуара ансамблей народного танца на примере постановки полнометражного балетного спектакля «Донская легенда» в театре танца «Казачьи России».

Практическая значимость работы. Материалы диссертации могут быть использованы в лекционных курсах по истории балета, истории народно-характерного танца, в курсах, связанных с интерпретацией произведений мировой литературы в хореографии, могут применяться хореографами профессиональных и самодеятельных танцевальных коллективов для постановки хореографических номеров. В диссертации намечены пути расширения и обновления репертуара ансамблей народного танца.

Источниковая база исследования. Источниками для воссоздания образов спектаклей прошлого стали материалы периодических изданий, рецензии; фото- и видеоматериалы, афиши, концертные программки, буклеты, беседы с исполнителями.

Методология исследования. Теоретическую основу исследования составили, в первую очередь, труды по истории балетного театра Ю. И. Слонимского²³, В. М. Красовской²⁴, Е. Я. Суриц²⁵, в которых представлена концепция развития отечественного балетного театра и богатый фактологический материал. Основой исследования явился междисциплинарный подход, потребовавший обращения к искусствоведению, педагогике, методике характерного танца, антропологии.

²³ Слонимский Ю. И. Мастера балета XIX столетия. М.; Л.: Сов. печатник, 1937. 360 с.; Слонимский Ю. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Гос. муз. изд-во, 1956. 336 с.

²⁴ Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. 552 с.; Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. В 2-х частях. Часть 1. Балетмейстеры. Л.: Искусство, 1971. 526 с.; Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. В 2-х частях. Часть 2. Танцовщики. Л.: Искусство, 1972. 456 с.

²⁵ Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. М.: Музиздат, 2012. 328 с.

Методы исследования. Исследование сценических форм танцевально-го искусства российских казаков в концертных программах и балетных спектаклях предполагает комплексное изучение предмета исследования с использованием значительного разнообразия методов:

- культурно-исторический метод применен при изучении вопросов становления и развития казачьих танцев, воссоздания истории сценических интерпретаций казачьих танцев;

- историко-типологический метод послужил для выявления существенных признаков и форм казачьей танцевальной культуры;

- компаративный метод позволил сравнить различные танцы и их пластические воплощения в анализируемых постановках;

- описательный метод использован для создания описательных реконструкций балетных спектаклей;

- интерпретативный метод (интерпретации художественного произведения) применен при анализе балетных спектаклей;

- персонологический метод применен в исследовании творческой деятельности хореографов, обращавшихся к казачьим танцам.

- обращение к методам искусствоведческого источниковедения потребовалось при реконструкции наследия казачьих танцев в классическом репертуаре балетного театра.

Положения, выносимые на защиту:

- 1) казачьи танцы — уникальное художественное явление, они являются особым видом культурного наследия субэтнуса «казаки», сформировавшегося на территории России;

- 2) казачьи танцы развиваются в русле общерусской танцевальной традиции с добавлением отдельных пластических черт, заимствованных у народов, проживавших на сопредельных территориях, благодаря взаимопроникновению культурных традиций, а также ряда движений, связанных с бытовыми особенностями жизни казаков — в первую очередь как военного сословия Российской империи;

3) казачьи танцы на профессиональной балетной сцене появились в XIX веке в творчестве русских хореографов Ивана Вальберха, Адама Глушковского, Шарля Дидло, Огюста Пуаро и связаны с отражением событий Отечественной войны 1812 года;

4) на протяжении XIX — начала XX века казачий танец присутствовал на профессиональной балетной сцене в качестве отдельных номеров в дивертисментах в балетах А. Сен-Леона и М. Петипа;

5) в XX веке, в советском балетном театре, возник интерес профессиональных балетмейстеров к истории казачества, казачьи танцы стали хореографической основой балетных спектаклей («Партизанские дни» В. Вайнонена, «Тарас Бульба» Ф. Лопухова, Р. Захарова, Б. Фенстера, «Ночь перед Рождеством» В. Варковицкого, «Тихий Дон» Н. Боярчикова);

6) большой вклад в интерпретацию казачьих танцев внесли профессиональные ансамбли народного танца — Государственный академический ансамбль песни и пляски донских казаков им. А. Н. Квасова, Государственный театр танца «Казачьи России», художественный руководитель Л. Милованов, Государственный академический ансамбль танца Сибири имени М. С. Голденко, Национальный заслуженный академический ансамбль танца Украины имени П. Вирского, Государственный академический Кубанский казачий хор под руководством В. Захарченко;

7) сценические формы казачьих танцев, появившиеся в XX веке, содержат оригинальные, только им присущие лексические элементы;

8) казачий танец во всем его многообразии стал основой для создания отдельных номеров, концертных программ и масштабных балетных спектаклей, посвященных истории казачества.

Степень достоверности результатов исследования определена значительным объемом рассмотренных произведений хореографического искусства, широким кругом источников. Анализ произведений хореографического искусства и их интерпретация осуществлены с использованием современных методов искусствоведения, междисциплинарного подхода.

Апробация результатов исследования проводилась в докладах и выступлениях автора диссертации на научных конференциях: Конференц-сессия «Вагановские чтения 2022: балетное наследие в цифровом мире» 2022, Санкт-Петербург; Международная научно-практическая конференция «Теоретические и методологические проблемы современного образования», 2022. Санкт-Петербург; VIII Международные Вагановские чтения «Хореографическое искусство & цифровая интервенция», 2023; Лекция «Казачьи танцы и сюжеты на советской балетной сцене» 2023, Санкт-Петербург; Лекция «Опыт постановки балета «Донская легенда» в ансамбле «Козаки России» 2023, Санкт-Петербург; Результаты, полученные в ходе диссертационного исследования, были апробированы на практике — во время педагогической работы автора диссертации в качестве преподавателя народно-характерного танца в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (2004–2009) и Академии танца Бориса Эйфмана (2016–2023).

Результаты исследования отражены в четырех статьях в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой 10 мая 2023 (протокол № 7).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

ГЛАВА 1. ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РОССИЙСКОГО КАЗАЧЕСТВА

1.1. Казаки: происхождение, история, традиции, бытовая культура²⁶

Казаки — сословие, которое существовало в Российском государстве. Слово «казак» происходит от тюркского «удалец, вольный человек». В словаре В. И. Даля есть своя версия происхождения слова. Так, по мнению Даля, «казак», «вероятно, происходит от среднеазиатского “казмак” в значении “скитаться, бродить”. Для него казаком был “войсковой обыватель, поселённый воин, принадлежащ.<ий> к особому сословию казаков”»²⁷.

Современные ученые считают казаков этно-сословной и субэтнической группой в составе славянских народов. Лев Гумилев считал, что казаки являются этническим образованием в составе русского народа Российской империи: «особый субэтнос, впоследствии ставший этносом»²⁸.

Происхождение казачества — сложная тема, обсуждение которой и по сей день продолжается в научном сообществе. Принято считать, что казачество сформировалось на территории бывшей Российской империи. Главное, в чем сходятся все исследователи казачества: во все времена казаки были замечательными воинами, а казачьи формирования входили в состав вооруженных сил многих государств, в том числе, и России.

Первые исконные казачьи области сформировались в низовьях рек Днепра, Дона и Волги. Славянское население, испытывая притеснения со стороны татаро-монгольского ига, оставаясь верным православию и заветам предков, переселилось на окраины страны. К концу XIV века образовалось несколько крупных поселений казаков, проживавших в центральной Евразии.

²⁶ В данном параграфе использованы материалы и выводы исследования, выполненного и опубликованного автором диссертации единолично: Горбатов С. В. Многообразие и характерные особенности сценической танцевальной культуры российского казачества // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 3 (68). С. 45–56.

²⁷ Казаки. — Текст: электронный // Википедия. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Казаки> (дата обращения: 15.05.2022).

²⁸ Гумилёв Л. Н. Конец и вновь начало. Популярные лекции по народоведению. М.: Айрис-пресс, 2008. С. 34.

Постепенно к ним присоединилось большое количество переселенцев из Московского, Литовского и Рязанского княжеств, а также из северо-западных земель. Так, к XVI веку некоторые казачьи группы выросли в крупные вольные воинские формирования. Они являлись одновременно автономными государственно-организованными сообществами и так называемыми казачьими войсками, количество которых в разные исторические периоды колебалось, среди них были Запорожское, Волжское и Яицкое. К началу Первой мировой войны века в Российской империи насчитывалось одиннадцать казачьих войск, в том числе Донское, Оренбургское, Терское, Уссурийское, Амурское и др.

В целом процесс формирования казачества в особое военно-служилое сословие завершился в XIX веке. Главной обязанностью казачества была военная служба. Казаки являлись участниками всех войн России. Особенности происхождения и сословное положение отразились на самосознании казачества, где понятие личной свободы — его важнейший аспект.

Казачий войсковой круг — уникальное явление военной демократии, равнозначное такому историческому явлению как Новгородское вече. Там принималось решение по поводу вступления в казачество новых людей, там посвящали молодых людей в воины и вручали взрослым казакам медали, кресты. Главой круга являлся атаман, казак высшего звания, побывавший во многих сражениях и от решения которого зависел ход большинства действий.

Казачий круг для казаков являлся святым местом, где решалась судьба каждого казака, каждой семьи и казачества в целом. В этом можно увидеть фундаментальные ценности казачества и то, как оно к ним относится.

Казачество по сей день устойчиво сохраняет национальную самоидентификацию и культурно-бытовое своеобразие, осознавая себя особым народом. На казаков возлагалась большая ответственность по укреплению российских границ. Эта задача выполнялась всеми свободными жителями казачьих станиц.

Культуру казачества характеризует стремление к обустроенной жизни,

самоуважение, чувство собственного достоинства. На первом месте здесь стоит культ настоящего мужчины, который является сильным и ловким воином, патриотом и семьянином.

Кзаки, при всей своей внутренней независимости и свободолюбии, на протяжении всей своей истории видело себя в числе главных защитников законной власти.

Кзачья храбрость брала свое начало с ранних лет. Правильное воспитание играло огромную роль в казачестве. Особое место уделяется этическому и культурному воспитанию подрастающего поколения. Юноши воспитываются в строгих сословных рамках, где заветы отцов и дедов почитаются прежде всего, а слова отца воспринимаются как истина в последней инстанции.

Девочек и мальчиков учили одинаково строго, с ранних лет их готовили к исполнению определенных обязанностей. Девочки обучались домоводству, а первое чему учили будущих мужчин, это сидеть верхом на лошади. Большой упор в воспитании делался на военное дело, мальчиков учили обращаться с саблей, шашкой, кинжалами, кнутами и нагайками.

Кзаки придерживаются традиционные ценностей, среди которых приверженность православию и большие патриархальные семьи.

Заимствование традиций народов, с которыми казаки проживали бок о бок, либо враждовали, было также широко распространено. Это было заметно в одежде, в быту и обычаях. Известно, что казаки, возвращаясь из дальних походов, привозили домой прекрасных пленниц: черкешенок, персиянок, турчанок, и это не могло не повлиять на культуру и быт казачьего общества. В большинстве своем казаки копировали элементы традиций, в том числе культурных и боевых навыков у горцев. В целом, этнографические основы казачества имеют характерный региональный компонент, оттенки которого менялись с течением времени.

Синтез различных национальных культур сформировал самобытный и уникальный костюм казачества. Несмотря на то, что казаки были верны тра-

дициям, в том числе и в одежде (в эпоху Петра I они не переодевались в «немецкое» платье), в чем видели признаки суверенитета и независимости, в XIX веке в их гардеробе появляются элементы одежды, которые имели уже общеевропейские стандарты.

Одежда казаков состояла из разнообразных элементов, часто сочетая элементы русских, кавказских, турецких, персидских и азиатских народов. Одним из самых основных предметов одежды казака является черкеска — элемент заимствованный из кавказской одежды, представляет собой длинный, как правило, кафтан, украшенный на груди газырями — ряд длинных нагрудных нашивных кармашков, выполняющих роль патронташа. Еще одним элементом, заимствованным от кавказского народа, была бурка (длинная меховая или войлочная накидка). Делились бурки на два типа более короткие и с меньшим начесом (часто используемые у казаков), и более длинные с большим начесом.

Брюки (шаровары) шились из двух полотнищ ткани — «колош», перегнутых по основе и сшивались посередине вставкой. Каждую штанину выкраивали из целого прямого полотнища.

Неотъемлемой частью гардероба казака служил головной убор, зимой это была шапка, так называемая папаха, шили ее чаще всего из овчины, в других редких случаях из каракуля, позже они стали высокими, и имели окантовки в верхней части по цвету полка. Папахи и фуражки надевались в зависимости от обстоятельства.

Обязательной характеристикой материальной культуры казаков было их оружие — пики, сабли, шашки, кинжалы, перенятое казаками у горских народов. Например, «у кубанцев и терцев в ходу была шашка так называемого кавказского образца (по сравнению с другими она была короче и изогнутой). Кинжалы тоже пришли к казакам от горцев. Отличало казачьи шашки и «нехватка» медной дужки — гарды, закрывавшей кисть руки»²⁹.

²⁹ Казаки. Текст: электронный // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Казаки> (дата обращения: 15.05.2022).

В свободное время, в те дни, когда проводились праздники и войсковые круги, казаки любили блеснуть шикарными нарядами. Социальных различий в этих нарядах не было, только территориальные, обусловленные особенностями местной культуры.

Женская одежда также отличалась оригинальностью, сочетая практичность и красоту: главным предметом гардероба казачек было платье с короткими рукавами, под которое надевалась рубаша с широкими рукавами, длиной чуть ниже колена. Опясывались казачки поясами или бархатными кушаками. Также женщины носили прямой сарафан со сборками, который опоясывался поясом. Сарафаны незамужних казачек были ярких цветов, украшались кантом и тесьмой, у замужних цвета были более тусклыми, а одежда не имела украшений. Верхнее платье казачек состояло, прежде всего, из длинного цветного капота тонкой материи, застегнутого под шею, с очень широкими у кисти рукавами.

В середине XIX века казачки разных российских регионов стали больше следовать городской моде, их костюм состоит из блузы и длинной, до пят, широкой юбки. Блуза была нескольких фасонов — сводного кроя со стоячим воротником, без талии (носились преимущественно замужними женщинами); матинэ — блуза, украшенная кружевом на кокетке; баска — приталенная блуза, подчеркивавшая фигуру (носились преимущественно незамужними девушками и молодыми женщинами). Эти фасоны явились родоначальниками блузки фасона «казачок», который распространился в женской моде почти во всех регионах России.

Головные уборы у казачек были обязательны: считалось большим позором появиться женщине с непокрытой головой. Головные уборы отличались большим разнообразием. Незамужние казачки носили на голове широкую ленту, украшенную вышивкой или бисером, или платок, покрывавший косу и завязанный особым способом на затылке. Замужние казачки, как и русские женщины, оборачивали вокруг головы две косы, а поверх надевали повойник. По праздникам казачки носили шапки с собольей опушкой. В кон-

це XIX века в обиход казачек входит файшонка — кружевной головной убор, которым покрывали собранный на затылке пучок волос, оставляя концы свободно свисать, или завязывали на прическу бантом.

Традиционное русское православие являлось и является основой духовной культуры казачества.

Современные казаки считают себя потомками представителей прежнего казачества, они возрождают аутентичную одежду, танцы, традиции. Правительство Российской Федерации оказывает покровительство казачьим общинам. Сейчас казачество, его деятельность, регламентируется законом 2005 года «О государственной службе российского казачества», а многочисленные казачьи сообщества занесены в государственный реестр.

1.2. Истоки танцевальной культуры казаков³⁰

Истоки танцевальной культуры казаков неразрывно связаны русской народной хореографией. Жизненный уклад, быт, народные традиции и места географического проживания оказывали огромное влияние на формирование казачьей культуры, в частности, танца.

Танец в культуре казачьего сообщества всегда занимал особое место. Однако исторический процесс формирования казачьей танцевальной культуры имеет свои особенности. Условия, в которых происходило ее становление и развитие, отличаются от сходного процесса у других этнических групп.

Танец в культуре народов мира складывался на протяжении веков, начиная с древнейших времен, когда господствовали родоплеменные общественные отношения. В танце имитировались трудовые процессы, охота и война, с танцами были тесно связаны многие ритуалы и магические действия, заклинания духов предков. Казаки, в силу их сравнительно недавнего формирования как отдельного субэтнуса, не могли рассматривать танцы в

³⁰ В данном параграфе использованы материалы и выводы исследования, выполненного и опубликованного автором диссертации единолично: Горбатов С. В. Многообразие и характерные особенности сценической танцевальной культуры российского казачества // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 3 (68). С. 45–56.

связи с неким священнодействием, связывать их с религиозными культами, ритуалами. Танцевальная культура российского казачества возникла как часть общественных занятий, военных обрядов, игр, определенный вид досуга.

Народные гуляния, сборы, казачьих кругов (майданов), праздники (в т. ч. религиозных), обряды сопровождались танцами. Танец в казачьей среде развивался в качестве одной из форм общения (заигрывания) мужчин и женщин, преобразованной с помощью общественной культуры в особый вид взаимоотношений и своеобразной самопрезентации.

Танец, особенно мужской, в среде казаков был поводом для демонстрации ловкости, силы и, шире — способом тренировки боевых навыков во владении оружием и рукопашной схватки. Как отмечает исследователь А.Н. Соколова, «сольный мужской казачий танец становился источником получения воинской энергетической подпитки, использовался в качестве подготовки к военным действиям, тренировки тела и специфических телодвижений»³¹.

В бой казаки буквально шли с песней и танцем. На военных упражнениях, умению владеть оружием и боевыми навыками, строилась значительная часть танцевальной культуры казачества. Множество приемов ведения боя, фехтования, различных «выпадов», нашли свое отражение в танцевальных движениях. Такие танцы как «гопак», «казачок», «барыня», заимствованное матросское «яблочко» и некоторые другие, являясь блестящим примером военных танцев, носят в себе остаточные элементы пешего боя и единоборства, традиционного для казачьей культуры.

Так как казаки проживали на границах России, то они одновременно служили и надежным заслоном от внешних врагов и были вынуждены тесно соприкасаться с этими врагами, в первую очередь это относится к народам Кавказа. В результате многолетнего сосуществования бок о бок с представителями иных культур и постепенного изменения отношений с остро конфликтных на мирные, элементы культуры соседних народов, в том числе и

³¹ Соколова А. Н. Казачий танец как культурный феномен. С. 192.

танцевальные движения, глубоко проникали в культуру казаков, становились ее частью.

В истории казаков, проводивших большую часть времени в военных походах, охранявших границы родины, нередкими и даже традиционными бывали случаи «добывания» жен из стана противника. Вместе с женами-«инородками» в казачью культуру постепенно проникали характерные культурные особенности и традиции различных народов, к которым принадлежали женщины: кавказские, восточные (турецкие).

При сопоставлении и анализе пластических мотивов и движений казачьих танцев можно отчетливо проследить родственные связи и различия в культурных особенностях различных казачьих сообществ. Особо отметим, что их объединяет единое базисное начало — русский народный танец, на котором впоследствии, под влиянием исторических и территориальных факторов, развились самостоятельные культурные традиции отдельных казачьих общин. Кратко их охарактеризуем.

История **липецкого казачества** уходит своими корнями в конец XIV века. По сути, именно с южных границ тогдашней Руси начали свое распространение казаки как особая этносоциальная группа. Город Лебедянь, административный центр района Липецкой области, может по праву считаться «базой» российского казачества, откуда расселение казаков активно пошло далее на юг, в первую очередь, в бассейн реки Дон. В связи с тем, что лебедянские казаки были своего рода «первопроходцами», родоначальниками формирующегося казачьего субэтнуса, их культура за минувшие столетия осталась наиболее тесно связана с великорусской культурной традицией. Поэтому в культуре, танцевальном и песенном фольклоре лебедянских казаков весьма трудно обнаружить существенные отличия от общерусской народной традиции.

История **донского и запорожского казачества** насчитывает не одну сотню лет. Казаки, жившие на территории нынешней Украины и на Кубани, обладают своей специфичной танцевальной культурой. В их танцах преобла-

дают движения, характерные для обособленной группы украинских танцев, куда входит в первую очередь, знаменитый украинский гопак. Эти танцы хоть и близки по характеру, но целым рядом моментов отличаются от общерусских танцев.

Еще одно казачье войско — **кубанское**, было сформировано в 1860 году путем окончательного завершения процесса слияния нескольких казачьих войск, начатого в конце XVIII века. В Кубанское войско вошли части Черноморского (из оставшихся верными запорожских казаков), Екатеринославского и Азовского казачьих войск.

Обосновавшись на территории современного Краснодарского края, именно кубанские казаки многое восприняли от народов, населяющих Северный Кавказ, в культурном, бытовом и фольклорном плане³². Взаимопроникновение культур отразилось на внешнем виде казаков, их музыкальном, вокальном и танцевальном наследии.

В танце кубанских казаков с особой наглядностью проявляется неразрывная связь казачьих танцев с военной подготовкой, обучением владению оружием, приемам верховой езды. Вместе с тем, танцевальная культура кубанцев проникнута сдержанным лиризмом, уважительным отношением к женщине — подруге и матери, хранительнице домашнего очага. Элементы бытовой и обрядовой традиции прочно вошли в хореографию кубанских танцев, стали их неотъемлемой частью.

Часто хореография танцев строится на характерных движениях, заимствованных из кавказских танцев, в первую очередь, горской лезгинки с ее резкими выбросами ног и положением рук танцоров, а также приемами владения холодным оружием.

Волжское казачество ведет свою историю с 1734 года, когда указом Анны Иоанновны было учреждено Волжское казачье войско. Оно просуществовало до конца XVIII века, когда в результате пугачевского восстания войско было расформировано, а казаки, его составлявшие, большей частью были

³² Соколова А. Н. Кавказские танцы в традиционной культуре Кубани. С. 56.

переселены на Северный Кавказ. В результате этого непосредственно на Волге осталась небольшая группа казаков, поселившихся в двух станицах в границах нынешней Волгоградской области. Трудно говорить об особом характере танцев волжских казаков, они, как и лебедянские казаки, сохранили тесную связь с общерусской пляской.

Особо выделяются в казачьей среде так называемые **казаки-«некрасовцы»**. Казак Игнат Некрасов был сподвижником атамана Кондрата Булавина, возглавившего восстание донских казаков против российской центральной власти в 1707–1708 годах. После поражения булавинцев Некрасов увел своих людей — 500–600 семей, около 2000 человек — на Кубань, в то время находившуюся под контролем Крымского ханства. «Некрасовцы», или, как их еще называли «Игнат-казаки» первоначально обосновались на Таманском полуострове, а затем с течением времени отошли вглубь Османской империи и поселились на озере Майнос (Куш) и на острове Мада (Бейшехирское озеро) на территории современной Турции. Некрасовцы на протяжении более чем двух с половиной веков сохраняли свою веру, обычаи и культуру.

В первые десятилетия XX века начался постепенный процесс возвращения семей казаков-некрасовцев на историческую родину. Последняя большая волна переселенцев из Турции прибыла в СССР в 1962 году и осела в Левокумском районе Ставропольского края.

В танцах «некрасовцев» сильно заметно ассимиляционное влияние восточной, в частности, турецкой танцевальной культуры, которая причудливым образом оказалась вплетена в исконно русские, казачьи пластические мотивы.

В женском танце казаков-«некрасовцев» присутствуют элементы традиционного танца живота с амплитудными «выбросами» бедра работающей ноги, при отведенном назад и наклоненном корпусе. Такие движения придают ярко выраженную восточную окраску женскому танцу, подчеркивая исторические корни заимствования казаками пластических элементов у своих южных соседей. На примере казаков-«некрасовцев» мы можем рассмотреть и

пристально изучить степень влияния чужеродной культуры народов Ближнего Востока на исконную танцевальную культуру казачества. Хореографическая лексика «некрасовцев», танцевальная образность их танцев, оказываются пронизанными ярко выраженными ориентальными мотивами, вплоть до заимствования характерных для широкой группы восточных народов движений из арсенала восточных танцев, в том числе так называемого «танца живота» («ракс шарки»).

Заимствования коснулись и костюма «некрасовцев», правда, в основном у женщин. Голову девушек и женщин закрывает характерно повязанный платок, по краю платка, грудь и пояс украшают мониста, рукава и юбка имеют особый крой.

Как мы видим, танцевальная культура российских казаков в целом происходит из одного корня — русского народного танца. Вместе с тем, танцы практически каждого из исторически сложившихся на территории России казачьих войск имеют свои характерные отличия, обусловленные в первую очередь географическими факторами, то есть ареалом проживания казаков и их чрезвычайно близким соседством с представителями иных народов и культур.

Современное казачество бережет и сохраняет свои накопленные веками исторические и культурные ценности, в том числе и образцы хореографического творчества, характерные для каждой отдельной территориально и исторически обособленной группы казаков. С течением времени, в условиях развития в нашей стране самодеятельных и профессиональных танцевальных коллективов народного танца, аутентичные казачьи пляски приобретали сценические формы, академизировалась их танцевальная лексика, традиции исполнения. Большую роль в этом процессе сыграли балетмейстеры И. А. Моисеев, П. П. Вирский, М. С. Годенко и др.

В настоящее время в России функционируют несколько крупных вокально-танцевальных ансамблей, репертуар которых полностью построен на традиционных казачьих песнях и танцах. Среди таких творческих коллекти-

вов можно особо выделить крупнейшие: Государственный казачий ансамбль песни и танца «Ставрополье» (Ставрополь), Государственный академический ансамбль песни и пляски Донских казаков имени Анатолия Квасова (Ростов-на-Дону), Государственный театр танца «Казачи России» (Липецк), Государственный кубанский казачий ансамбль «Криница» (Краснодар). Кроме того, казачьи пляски входят в программы концертов таких известных коллективов, как Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева (Москва) и Государственный академический ансамбль танца Сибири имени Михаила Годенко (Красноярск).

1.3. Традиционные формы и виды казачьих танцев³³

Типологизация казачьих танцев, их формы и виды не становились предметом научного обсуждения. О необходимости создания систематизации казачьего танца впервые упомянула А. Н. Соколова в статье «Казачий танец как культурный феномен»³⁴. Но, заметим, автор лишь заявила эту тему, которая требует глубокой разработки.

А. Н. Соколова предложила разделить казачьи танцы на две большие группы в зависимости от влияния культурных традиций народов, рядом с которыми проживают казаки: славянские и кавказские. Принимая и поддерживая этот принцип, необходимо заметить, что в предложенной систематизации отсутствует влияние европейской культуры, которая также оказывала определенное влияние на стиль, лексику и тематику казачьих танцев. Таким образом, типологизация казачьих танцев по степени влияния культурных традиций выглядит следующим образом:

- славянские (русские);
- кавказские (горские);

³³ В данном параграфе использованы материалы и выводы исследования, выполненного и опубликованного диссертантом единолично в статье: Горбатов С. В. Многообразие и характерные особенности сценической танцевальной культуры российского казачества // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 3 (68). С. 45–56.

³⁴ Соколова А. Н. Казачий танец как культурный феномен. С. 193.

- европейские.

Танцы, относящиеся к первой категории, как видно из самого названия, сформировались под влиянием славянской культуры. Наибольшее влияние этой национальности ощутимо в культуре донских, уральских и сибирских казаков. Среди самых распространенных плясок казаков **славянской группы** можно назвать: хоровод, гопак, «Казачок», «Журавль», «Метелица», «Барыня».

Кавказские (горские) танцы в казачьих общинах появились под влиянием культуры южных народов Кавказа, от них же казаки позаимствовали приемы владения оружием, элементы одежды и музыку. Большинство воинских плясок вышли из кавказских танцев. Кавказская (горская) традиция проявляется в казачьих танцах — лезгинке и ее разновидностях, лекури, «Танце Шамиля».

Европейская танцевальная культура оказала на развитие казачьих танцев наименьшее влияние, вероятно, в силу географической удаленности и приверженности казаков традиционным русским ценностям. Среди европейских танцев, которые знали казаки, были «кадриль», перенятая и русской традицией, «полька» и другие. Несмотря на это, они не были в значительной степени распространены в казацкой среде, исполнялись редко и не оказали глубокого влияния на развитие танцевальной культуры казачества.

Также казачьи танцы можно классифицировать в зависимости от социальной среды, в которой они исполнялись:

- аристократические;
- низовые.

Танцы первого вида исполнялись в кругах казаков, чей социальный статус был высоким: люди этого круга обладали хорошим образованием, их финансовое положение отличалось благополучием, для них была характерна более высокая культура быта и стремление к культурному времяпрепровождению (посещение театров, концертов). Для «аристократической» социальной среды характерна благородная и сдержанная манера исполнения танцев, как

правило, они исполнялись под аккомпанемент духового оркестра. К этому виду относят лезгинку, отличающуюся особым изяществом, польку, разновидности «Барыни» и кадрили.

Танцы, исполняемые в более низкой социальной среде, характеризуются более яркой и эмоциональной манерой исполнения, большей раскованностью, виртуозностью. К ним относят наурскую, горскую лезгинки, «танец Шамиля»; эти танцы исполняются под аккомпанемент гармоники или баяна с барабаном и тарелками.

Также, в богатом разнообразии казачьих танцев можно выделить следующие виды в зависимости от их общественной функции:

- обрядовые танцы, исполняемые на сватовстве, свадьбах, похоронах («Журавль», лекури);
- военные танцы (гопак, «казачок», различные виды лезгинки);
- общественные танцы, исполняемые во время народных сходов, казачьих «кругов», проводов в армию (хоровод, «Танец Шамиля»);
- бытовые танцы, исполняемые для отдыха и развлечения («Метелица», «Барыня»);
- исторические танцы, связанные с важнейшими событиями в истории казачества («Танец Шамиля»).

Предложенная классификация казачьих танцев предлагается впервые и основывается на изучении и анализе автора диссертации танцевального наследия казаков, на примерах деятельности профессиональных ансамблей танца и коллективов художественной самодеятельности.

Ниже мы рассмотрим различные виды казачьих танцев и попытаемся определить их характерные черты.

Хоровод (коло, корогод, танок) можно назвать самым славянским танцем казачьей культуры. Этот, один из самых ранних танцев в истории человечества, присутствует в культуре многих народов. Существует много разновидностей хороводов — хороводы наборные (сбор всех участников, выбор партнера для танцев), плясовые, игровые, обрядовые.

Самым популярным и часто исполняемым казачьим танцем славянской группы является **гопак** — воинственный танец запорожских казаков. Гопак нередко включают в танцевальные программы представители других казачьих обществ.

Первоначально гопак исполнялся исключительно мужчинами, и был по своей природе боевым танцем, именно поэтому он стал так популярен среди казаков. Практически все движения, используемые в этом танце, на самом деле были боевыми выпадами, подсечками и сабельными ударами.

Бесконечные вращательные повороты и перекаты также использовались в сабельном бою, в качестве уходов от атаки противника. Этот танец был своеобразным показателем ловкости, силы, мужества и тренированности воина, в нем танцевально разыгрывались эпизоды боев. Танец должен исполняться очень энергично. Основные движения танца — пляска «вприсядку», пробежки, широкие и высокие прыжки со взмахами ног.

Иногда в танце используются в качестве дополнительного выразительного элемента боевые сабли, с помощью которых танцоры демонстрируют навыки владения оружием и имитируют боевые схватки — «рубятся».

С течением времени гопак начали танцевать и вдали от места его рождения, сперва в прилегающих к Запорожской Сечи городах, а затем он распространился и на всю левобережную часть Украины. По мере своего распространения, танец видоизменялся, в нем уже разрешалось участвовать и женщинам, однако ведущая роль все так же принадлежала мужчинам. Женские движения в гопаке более плавные и легкие.

Танец **«Казачок»** — это народная пляска, распространенная в южной части России и Белоруссии. Темп вначале танца умеренный, а затем он постепенно ускоряется, становится живым и бодрым. Танцовщик выступает в роли лихого и ловкого молодого казака. По своему характеру танец «Казачок» является лирическим танцем, и в его лексике меньше трюковых танцевальных элементов. Определяют несколько разновидностей «Казачка»: украинский, белорусский, кубанский и терский.

В сценической версии «Казачок» может исполняться парой, а в бытовой — как сольный танец юноши, или в паре с девушкой. Среди основных движений танца — пробежки, пляска вприсядку, высокие и широкие прыжки с взмахами ног.

«**Журавль**» — весенний славянский или свадебный обрядовый танец, распространенный в России, Белоруссии, и Украине, а также среди казачьих общин. Он имеет много общего с хороводом. Это танец-игра, в котором солист, называемый журавлем, пытается похитить девушку. Танец сопровождался протяжным песнопением девушек.

«**Метелица**» — любимый танец славянской молодежи, для него характерны быстрые смены закручивающихся фигур, имитирующие метель и вьюгу. Лексика базируется на простых движениях — скользящий ход, легкий бег, стелющиеся прыжки. Юноша и девушка в первой паре «заводят» хоровод в различные фигуры.

Знаменитый танец «**Барыня**», а также музыка, под которую он исполняется, является очень распространенным для русской и белорусской традиции. Задорный, иронический и иногда шутливый исполняется ловким и удачным танцором («мужик») и величавой танцовщицей («барыня»), которые танцуют попеременно, соревнуясь между собой. В казачьей традиции танец изменился под влиянием горцев. «Барыня» приобрела черты боя-сражения нескольких казаков за женщину с типичным для горского «этикета» отношением к партнерше: запрет на прикосание к девушке и попытке оттеснить соперника и привлечь внимание партнерши.

С горных районов Кавказа пришла к казакам **лезгинка**. Движения ее порывисты, горячи и темпераментны, она изобилует резкими взрывными и сильными движениями. Основной танцевальный ход аналогичен по структуре ходу танца лекури, но отличается другой вариативностью. Нога, которая должна подтягиваться к опорной, может выходить немного вперед на носок в согнутом положении или вовсе сгибаться под углом 90 градусов, или выбрасываться вперед на высоту 35 градусов. Такая смена деталей придает движе-

ниям более напористый характер.

Лекури («бальная лезгинка») — разновидность грузинской лезгинки, классический образец танцевального искусства этой национальности, который вошел, в том числе, и в казачью традицию.

Это не просто танец, а соревнование в красоте и ловкости. Иногда лекури исполнялся во время свадебных обрядов. Пляску обычно начинает один мужчина, который плавно скользит по кругу. Основным мужским шагом здесь является ход под названием «давля». Это сочетание бытовых шагов с пятки и последующим плавным подтягиванием другой ноги, плечи при этом должны быть полностью неподвижны.

Мужчина подходит к своей избраннице с поклоном приглашает ее, освобождая ей путь. Девушка принимает вызов, и между ними начинается своеобразное соревнование в силе и находчивости. Женский танец сдержанный, легкий, полный строгой простоты. Мужчина подхватывает ее движения, следует за партнершей таким же скользящим шагом.

Лекури показывает взаимоотношения между парой танцовщиков, где мужчина должен доказать, что он достоин своей избранницы, которая постоянно меняет ход, а он неустанно следует за ней. В чередовании движений и переплетений хореографического рисунка должны угадываться их мысли и чувства.

В станице Наурская (Чеченская республика) родилась темпераментная **«Наурская лезгинка»**, которая считается «визитной карточкой» терских казаков. В ней органично сочетаются типичные движения горской лезгинки (соответствующие движениями ног), и широта и напевность русского танца.

«Танец Шамиля» — традиционный танец кубанских казаков. «Танец Шамиля», его происхождение и генезис исследован в работах А.Н. Соколовой³⁵. Кратко резюмируем основные положения ее исследования. Во-первых, танец исполняется под самостоятельную мелодию, которая сочинена пример-

³⁵ Соколова, А. Н. Танец Шамиля // Литературная Адыгея. 1998. № 3. С. 129–134; Соколова, А. Н. Казачий танец как культурный феномен // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2011. № 4. С. 191–196.

но в 1910–1912 годах. «Танец Шамиля» имеет определенный сюжет и драматургию: захваченный в плен имам Шамиль молится у знамени. Танец имеет четкую структуру — первая часть лирическая и медитативная (молитва у знамени); вторая — воинственная, до исступления, пляска. Казаки, восхищенные мужеством плененного врага, воспели его доблесть в этом танце: «Побуждением к исполнению и закреплению в традиции <...>, вероятно, являлась невероятная популярность Шамиля и тяга к драматическим контрастам, создающая эффект культурного и эстетического шока. В восприятии православных славян единство молитвы и танца <...> демонстрирует силу воли, энергию, мощный внутренний стержень поверженного героя»³⁶.

1.4. Хореографическая лексика и техника казачьих танцев³⁷

Исследование хореографической лексики и техники казачьих танцев — большая и серьезная задача, предмет для отдельной научной работы. В рамках данного диссертационного исследования лишь обозначим важнейшие направления, дадим общую характеристику и представим основные особенности хореографической лексики и техники казачьих танцев. Примеры хореографической лексики и техники взяты из казачьих танцев, исполняемых в профессиональных ансамблях: Государственный казачий ансамбль песни и танца «Ставрополье», Государственный академический ансамбль песни и пляски Донских казаков имени Анатолия Квасова, Государственный театр танца «Казаки России», Государственный кубанский казачий ансамбль «Криница», Государственный академический ансамбль народного танца им. Игоря Моисеева, Красноярский государственный академический ансамбль танца Сибири имени Михаила Годенко.

Казаки — народ-воин, служилое сословие, главной смысловой основой существования которого была война и военная служба. Поэтому в танцах ка-

³⁶ Соколова А. Н. Казачий танец как культурный феномен. С. 193.

³⁷ В данном параграфе использованы материалы и выводы исследования, выполненного и опубликованного автором диссертации единолично: Горбатов С. В. Многообразие и характерные особенности сценической танцевальной культуры российского казачества // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 3 (68). С. 45–56.

заков-мужчин преобладают сильные, волевые движения, много прыжков, основная особенность мужских казачьих танцев — использование в танцах предметов холодного оружия (шашек, сабель, пик) и нагаек. Танцы казаков создают образ ловкого, мужественного, умелого воина, готового постоять за себя и свою землю.

Казачья танцевальная культура базируется не воспроизведении или имитации трудовых процессов, но на демонстрации силы и ловкости. В казачьих плясках больше всего обыгрывается, что они являются бесстрашными воинами и лихими наездниками. Поэтому их танцы, в которых уделяется большое внимание работе ног, характеризуются гордой осанкой, вращениями вокруг своей оси и широтой исполнения движений.

Казачьи танцы лексически основаны на народно-характерном танце, с использованием движений русского, украинского, белорусского, кавказского и других национальных танцев.

В военных танцах казаков в пластической форме интерпретируются элементы рукопашного боя, демонстрируется владение холодным оружием, поэтому в их танцах много так много так называемых «перекатов», «подсечек» и «перепрыжек».

Казачьи танцы очень сложны, в них много виртуозных движений, требующих специальной подготовки. В каждой деревне, хуторе существовали свои танцевальные традиции, особые хореографические «трюки», комбинации движений, они сохранялись в народной среде и передавались «из ног в ноги», из поколения в поколение.

Трюковые движения показывают индивидуальное исполнительское мастерство танцовщиков, эмоционально воздействуют на зрителя, создавая необходимый эффект зрелищности, демонстрируют ловкость, удаль, широту танца, придает ему мужественный, смелый характер, а значит, успешно работают на создание образа казака-воина, бесстрашного и отчаянного защитника родины, искусного как на поле брани, так и в пляске.

Многие движения, составляющие танцевальную лексику казачьих об-

щерусских танцев, пришли из повседневной жизни, быта казаков. В старину на общественных гуляниях с танцами бытовало выражение «плясать с канди-бобером» — то есть выполнять замысловатые движения, особые фигуры во время пляски. Так, например, одно из самых популярных движений — «ковырялочка», появилось в народной танцевальной культуре из традиции демонстрировать на массовых гуляниях и общественных танцевальных мероприятиях обновки одежды, украшений. В частности, молодые девушки похвалялись новой обувью, сапожками, показывая их в танце со всех сторон. Так и возникла «ковырялочка», основанная на поворотах работающей стопы, с различными вариантами переноса ее на носок и на пятку. Таким образом, из простых бытовых движений «ковырялочка» пришла в профессиональную хореографию.

В танцевальной культуре казаков, особенно южных областей России, укоренились и сохранились до наших дней целый ряд характерных движений — дробей, шагов. Влияние соседей проникало и в казачью традиционную музыку и новые заимствованные ритмы вносили изменения в сам характер исполнения танцев: потому наряду с распевными, плавными движениями в женском казачьем танце встречаются бисерные, мелкие движения, исполняемые, однако, крайне сдержанно, с глубоким внутренним чувством достоинства и уверенности.

Также в качестве примера художественного переосмысления боевых навыков можно привести такое распространенное в танце движение, как «ползунок» на полной присядке. «Ползунок» имитирует прием боя спешенных воинов против всадников, когда казак с обнаженной шашкой на плече, «проползал» под брюхом у коня противника и внезапно атаковал его. В современном виде «ползунок» исполняется на глубоком приседании, перескакивая на полупальцы с одной ноги на другую, поочередно выбрасывая вперед на воздух то одну, то другую ногу³⁸. Руки танцовщика уже не держат шашку,

³⁸ Генслер И. Г. Методика преподавания характерного танца: Учебное пособие. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2011. С. 137.

они, как правило, открыты в стороны, перед собой.

В казачий танец пришло много движений из характерного украинского танца. Один из них — тынок³⁹, род классического *pas de basque*. Название движения указывает на необходимость перепрыгнуть через невысокую преграду. Тынок — это последовательные перескоки из стороны в сторону с двумя переступаниями на месте, когда работающая нога переходит опорную вперед накрест и ставится на полупалец у большого пальца опорной ноги. Небольшой женский тынок выполняется легко и четко, причем ноги стремительно поднимаются вперед и переносятся то вправо, то влево. В мужском танце тынок принимает вид *pas de basque* с высоко поднятыми коленями и обычно сочетается с высоким прыжком — голубцом «след в след». Это движение выполняется с соединением стоп в воздухе в положении *écartée* на 90°, при этом корпус откидывается на бок, противоположный выбросу ноги⁴⁰. Этот высокий голубец, как уже было упомянуто, был имитацией боевых приемов и мог исполняться с опорой на пику.

Широко используются в казачьих танцах такие движения из украинских и русских танцев, как «разножка» и «щучка». Эти прыжки образно отражают определенные приемы рукопашного боя, когда боец, взмывая в воздух, наносил противнику удары ногами. Принятое в настоящее время исполнение «разножки» — толчок двумя ногами, которые затем раскрываются в стороны до положения шпагата, а корпус подается вперед, с тем, чтобы в высшей точке ладонями обеих рук произвести хлопок по голениям. Для исполнения «щучки» толчок так же производится с двух ног, которые затем поджимаются под себя и быстро вытягиваются вперед. Одновременно корпус также сильно подается вперед, и руки хлопают по вытянутым ногам⁴¹. В таком виде описанные движения входят в программу обучения характерному танцу в профессиональной хореографической школе.

³⁹ Название движения происходит от слова «тын» — «забор», «тынок» — «низкий забор».

⁴⁰ Генслер И. Г. Методика преподавания характерного танца. С. 122.

⁴¹ Там же. С. 138.

Женские казачьи танцы, по сравнению с русскими, обладают большей эмоциональной свободой. Женщина-казачка способна за себя постоять, и дать дерзкий отпор незванным гостям. Поэтому в женском казачьем танце появляется характерное положение рук — упор кулачками в пояс. На женские казачьи танцы большое влияние оказал украинский танец. Многие движения женского казачьего танца обусловлены формой национального украинского костюма, в который входит более короткая, по сравнению с традиционной русской одеждой, поднятая до колен юбка. Из-за этого изменяется высота подъема ноги в танцах и становится возможной широта амплитудных движений: так, украинская «веревочка» исполняется со стопой, подводящейся под икроножную мышцу. Также одной из отличительных особенностей женского украинского танца, нашедшая свое отражение в казачьих танцах — характерная «вязь» ногами: мелкие, быстрые и четко артикулированные движения нижней частью ног, в первую очередь стопами.

Положение рук в женском казачьем танце также во многом определено особенностями национального украинского костюма. Женщины на Украине носили расшитую рубаху с глубоким вырезом, потому рука обычно лежала на груди, словно бы «придерживая» нитки бус, традиционно являвшихся непременным атрибутом костюма.

Из кавказских танцев в танцы казаков пришел традиционный ход — *давла*, исполняемый в лезгинке. Мужчины исполняют танцевальное движение *гасма* — скользящее движение на полупальцах, где ноги поочередно выбрасываются немного вперед, меняясь с небольшим перескоком или принимая скрещенное положение. Исполнение лекури считается идеальным, если быстрые, четкие, мелкие и скользящие движения ног в *гасма* не отражаются на положении корпуса и прямой линии плеч.

Основной ход в лезгинке у женщин аналогичен мужскому, но менее амплитуден. Важное место в пластическом рисунке танцовщицы занимают руки, которые очень плавно принимают основное положение: правая рука поднимается в сторону до уровня плеча, с опущенной кистью, другая остается

присогнута перед собой так, чтобы тыльная часть кисти находилась на уровне левого глаза. Плавные перемены рук в противоположное положение происходит очень пластично, а кисти обязательно поворачивается ладонями к корпусу.

Одной из отличительных черт казачьих танцев является использование холодного оружия в качестве важнейшего аксессуара. Упражнения с холодным оружием в казачьей среде носят наименование «шермиции». В этот термин традиционно включаются: рубка мишеней в пешем строю (как шашкой, так и шашкой с кинжалом), фланкировка шашкой, фехтование на шашках и фехтование на пиках. Оттого в казачьи танцы часто «включены» предметы — как правило, это военное оружие: пика, сабля, шашка. Умению танцевать с ними придается большое значение в казачьей танцевальной культуре.

Пика в танце служит не только демонстрацией принадлежности к военному сословию, атрибутом казака, но и активно используется в качестве подсобного аксессуара при выполнении некоторых прыжков, в частности, артисты делают высокий «голубец», держась за пику с упором в пол. Исторические корни появления в казачьей танцевальной культуре приведенной связки движений лежат в боевой практике казаков. Во время боя спешенные воины могли противостоять атаке противника на конях именно таким способом: опираясь обеими руками о пику, упертую тупым концом (втоком) в землю, казак, подпрыгнув, сильным ударом ноги мог попытаться сбить нападающего противника с коня.

Одним из характерных приемов хореографической драматургии казачьих танцев, является танцевальная форма перепляса, корни которого кроются в глубокой древности.

Традиционно перепляс имеет следующую структуру: сольная пара или один солист исполняет сложные движения в комбинациях с определенной последовательностью. Затем другая пара солистов (или солист), в качестве своеобразного ответа, словно вступая в танцевальный диалог, повторяет только что исполненную комбинацию, или, как вариант, исполняет ее с опре-

деленным усложнением, в плане добавления в комбинацию еще более виртуозных элементов.

Есть также вид массового перепляса, так называемый пляс «улица на улицу», где две различные группы соперничают между собой. В сценических формах перепляса такие группы обычно различаются по пластическому характеру, выраженному в разных темпах и приемах исполнения движений. Здесь основной соревновательный элемент перепляса заключается не в более виртуозном повторении одной заданной темы, а в противоборстве двух различных стилей исполнения, основанных на одном и том же танцевальном материале, в данном случае — казачьей танцевальной культуре.

Своеобразные состязания плясунов проводились на Руси с древности, и чаще всего они происходили на ярмарках. Танцовщики постоянно тренировались, выдумывали новые сочетания движений, неизвестные соперникам и зрителям, и до начала танцевальных «ристалищ», все оригинальные наработки держали в большом секрете. Это постоянно пополняло и обогащало технику русского, а затем и казачьего пляса.

Таким образом, перепляс в бытовой жизни казаков был характерен для танцев на больших празднествах, на которых присутствовали представители разных населенных пунктов, хуторов, например, на свадьбах.

1.5. Методические особенности исполнения отдельных элементов сценических казачьих танцев⁴²

Танцы присущие тем или иным народам, населяющим нашу планету, отличаются друг от друга по номенклатуре движений, способам их выполнения, включая координированную работу всех частей тела, а также по характеру, стилю и манере исполнения танцевальных комбинаций.

Многие национальные пляски являются родственными по своей сути,

⁴² В данном параграфе использованы материалы и выводы исследования, выполненного и опубликованного автором диссертации единолично: Горбатов С. В. Многообразие и характерные особенности сценической танцевальной культуры российского казачества // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 3 (68). С. 45–56.

их сближает целый ряд признаков, позволяющих говорить о единых корнях и традиционных связях. Но в то же время существуют определенные различия, позволяющие классифицировать такие национальные танцы и устанавливать их принадлежность к тому или иному народу, за счет выделения особенностей в характере и манере исполнения, наличия оригинальных движений, появившихся вследствие особых общественных, ритуальных или иных условий, формирующих и определяющих нации.

Рассматривая танцы казаков, как отдельный вид национальных плясок, мы выделили две большие группы — общерусские и кавказские казачьи танцы. Общерусские казачьи танцы в свою очередь, можно разделить на две подгруппы, в первую можно включить танцы донских, запорожских и кубанских казаков, а во вторую танцы казаков Сибири и Поволжья. Все перечисленные подгруппы обладают своими особенностями — так, танцы первой группы по своему хореографическому строю ближе к украинским национальным танцам, а второй группы к традиционной русской пляске. Особенности в манере и характере исполнения движений становятся важными маркерами принадлежности к той или иной группе или подгруппе танцев.

Движениям национальных украинских танцев присущ ряд особенностей, по которым их можно отличить от традиционных русских движений. Они обусловлены в том числе сугубо объективными, бытовыми причинами, связанными, например, с особенностями национального костюма. Так, движения женского танца на Украине более амплитудные, прыжки более высокие, чем в русской плясовой традиции из-за формы национального женского костюма, дающего большую свободу движения: юбки короче по длине, открывают нижнюю часть ног. Таким образом движение «веревочка», когда правая и левая ноги попеременно поднимаются, скользя стопой по опорной ноге, с переносом спереди-назад, исполняется с подъемом стопы работающей ноги до уровня икры. Сам характер движений в женском танце приобретает черты мелкие, убористые, исполнительницы словно плетут ногами тончайшие кружева. Работа рук в женском украинском танце также отличается от

того, как работают руки в традиционных русских танцах, что также обусловлено кроем национального костюма, когда кисти рук прижаты к груди. По сравнению с таким положением, в казачьих танцах, даже тех, которые распространены в российских областях, расположенных на юге, в непосредственной близости или примыкающих к территории Украины, а, следовательно, наиболее связанных по характеру с украинскими танцами, движения рук в женском танце не повторяют украинские, в том числе потому, что у казаков рубаха как деталь национального костюма закрытая, без разрезов и нет необходимости «прикрывать» грудь ладонями.

Кисти в русских танцах имеют характерный вид — ладонь собрана, все пальцы держатся вместе, выпрямлены, кроме большого пальца, который отводится в сторону. В казачьих танцах допустимо немного растопыривать пальцы, чтобы каждый палец кисти был отдельно. Положений рук в танце могло быть два: опущенные вниз, с открытыми ладонями и широко открытые на вторую позицию, причем не точно в сторону, а с отведением немного вперед, перед корпусом. В казачьих танцах допускается такой вид второго положения, при котором руки заводятся немного назад, за линию спины.

В целом, говоря о женском танце казаков можно отметить такие его характерные черты как лиричность, мягкость, «напевность», что соотносится как с образом женщины-хранительницы очага, ее женственностью, особым теплом и непорочностью, так и с музыкальным материалом самих танцев. В народной речи и литературе нередки сравнения женского танца с движениями прекрасных птиц, таких как лебедь или павлин (пава). В строках сказки А. С. Пушкина «Сказка о царе Салтане» можно найти такой метафорический пример: «А сама-то величава, выступает будто павая», что рисует перед читателем образ женщины с плавной походкой, с горделивой, прямой осанкой.

Как уже упоминалось выше, для казачьей бытовой культуры традиционным было брать в жены представительниц разных национальностей, и в женский танец привносились элементы исполнения, характерные для тех народов, к которым принадлежали женщины. Отсюда в танец проникали мо-

тивы кавказских и ближневосточных танцев: так, при исполнении дробей характерными были мелкие, бисерные движения, а манера исполнения отличалась особой сдержанностью, внутренним чувством уверенности и собственного достоинства.

Для всех общерусских танцев характерна такая хореографическая форма как перепляс. По своей сути перепляс представляет собой своеобразное соревнование между исполнителями в танцевальном мастерстве, соперничество, связанное, в том числе с брачными обрядовыми играми, в ходе которых определялся выбор юношей и девушек. Сам перепляс, в свою очередь, подразделяется на два вида, которые отличаются друг от друга по количеству исполнителей — сольный перепляс, когда между собой соревнуются два танцовщика (или две пары танцовщиков), или массовый, когда с танцевальный спор вступают целые группы.

Структурно перепляс состоит из последовательной серии комбинаций сложных движений, которые поочередно исполняют его участники. Первый исполнитель (либо группа исполнителей), зачинающий перепляс, выполняет определенную комбинацию движений, а его оппонент в ответ повторяет ту же самую комбинацию, либо усложняет движения, тем самым делая танцевальную связку еще более виртуозной. Традиционно, в каждой деревне существовали свои хореографические традиции, которые, сохраняясь и приумножаясь, бережно передавались из поколения в поколение.

Перепляс как хореографическая форма присущ и русским, и украинским, и казачьим танцам, в танцевальных комбинациях перепляса можно видеть образцы сложных движений, виртуозной техники, эффектное исполнение, показывающее высокий уровень мастерства исполнителей и богатство пластических находок народной культуры.

Рассмотрим подробнее особенности исполнения основных движений, характерных для казачьих танцев.

В народно-характерном сценическом танце отличительной особенностью движений в русском характере принято считать широту, размах в муж-

ском танце, плавность, сдержанную грацию в женском танце.

Основной, традиционный ход в русском танце выполняется как плавно, так и в виде бега, если музыкальный темп танца быстрый. Ход выполняется на один такт $2/4$, в полном соответствии с методическими указаниями И. Г. Генслер⁴³: на счет «раз и» производится два шага на правую и левую ногу. На счет «два» правой ногой выполняется третий шаг на *demi-plié*, при этом левая нога проходит через I позицию вперёд, носок работающей ноги вытянут, корпус наклонен к левой ноге, голова слегка склонена к левому плечу (т. н. «положить на ухо»). Правая нога подтягивается на счет «и», в исходное положение. Далее ход повторяется с другой ноги.

При выполнении второго варианта традиционного хода второй шаг (левой ногой) выполняется не по направлению вперед, а левая работающая нога подставляется назад к опорной правой ноге. На счет «два, и» выполняются те же движения ногами, что и в первом варианте хода.

В отличие от русского хода украинский «бегунец» характеризуется стремительностью, энергичностью продвижения вперед, что сближает его по технике исполнения с движением *pas cougu*. Выполняя «бегунец» исполнитель на счет «и» делает *demi plié* на левой ноге и делает широкий скользящий шаг вперёд правой ногой, хорошо оттолкнувшись от пола левой ногой, динамично «пролетает» в длину. На «раз» правая нога ставится на пол. После этого следуют два коротких шага, при которых ноги легко переступают по полу⁴⁴. Все движение выполняется на один такт $2/4$ и повторяется в зависимости от хореографии. При выполнении «бегунца» корпус может принимать два положения — либо подается вперед, с небольшим наклоном, либо отклоняется назад под лопатками.

Движение «тынок» в казачьи танцы пришло также с Украины. Название движения происходит от слова «тын» — забор, а «тынок» — «низкий забор». Название движения указывает на необходимость перепрыгнуть через невысо-

⁴³ Генслер И. Г. Методика преподавания характерного танца. С. 28.

⁴⁴ Там же. С. 32.

кую преграду, и представляет собой подпрыжку с переменной ног в перескоке — ноги согнуты в коленях, переступают в воздухе крест-накрест. Движение может исполняться на месте, с небольшим продвижением из стороны в сторону, либо с продвижением вперед и назад. В национальном украинском танце у мужчин тынок принимает вид большого *pas de basque*, с высоко поднятыми коленями, на высоком прыжке.

Часто «тынок» в мужском танце исполняется в сочетании с прыжковым движением «голубец (*cabriole*) след в след», которое может исполняться с разных подходов, например с шага левой ногой вперед на *croise*, либо через *plié* на счет «и» делается на правой ноге, в то время как левая стопа подводится сзади к правой щиколотке. На «раз, и, два» резко наступая на левую ногу, исполняется прыжок, причем правая нога открывается на *écartée* на 90° , одновременно корпус отклоняется на левый бок⁴⁵, в соответствии с методическими указаниями И. Г. Генслер; левая стопа подтягивается наверх, обе ноги сгибаются в коленях, производится удар стопами, которые в воздухе соединяются подошвами «след в след» в направлении на *écartée*, после чего правая нога открывается обратно на 90° , а левая приземляется на *demi plié*. На счет «три, четыре» исполняется *pas tombée* на правую ногу, корпус опускается вниз, и движение можно повторять далее с начала.

Для методически грамотного исполнения данного движения ключевым является способ удара «след в след», который должен производиться исполнителем в наивысшей точке прыжка. При этом важно следить за тем, чтобы колени обеих ног были выворотны и предельно согнуты в момент соприкосновения стоп. Подъемы обеих ног, в свою очередь, должны быть не расслаблены, а собраны и дотянуты.

Усложненным видом «тынка» также в мужском танце является большой «тынок» с поворотом: на счет «раз, и» выполняется *tombée-coupe* на правой ноге, корпус сильно подается вперед-вниз, правая рука производит замах по I позиции для придания движению форса. На «два» делается толчок левой

⁴⁵ Генслер И. Г. Методика преподавания характерного танца. С. 122.

ногой, а затем производится прыжок (подскок) с полным поворотом вокруг своей оси и переменной ног. Колени в прыжке сгибаются и поднимаются высоко, руки во время оборота могут принимать скрещенное положение на груди, либо раскрываются в стороны на вторую позицию.

В женском танце при исполнении «тынка» согнутые в коленях ноги при переносе приподнимаются невысоко, что связано с особенностями костюма — длиной юбки, которая при активном исполнении не должна задирается и открывать верхнюю часть ног. Важными методическими особенностями техники выполнения «тынка» являются положение работающей ноги, приставляющейся на полупальцы к большому пальцу опорной ноги, а также хорошо вытянутый подъем стопы при выполнении перескоков.

Еще одно движение, присущее украинским танцам, — «вихилясник», очень близко в русской «ковырялочке». И. Г. Генслер дает четкую методику исполнения: «Из исходного положения в I полувыворотной позиции на счет «и» делается *plié*, на “раз” подскок на левой ноге, корпус поворачивается налево, правая нога согнута и ставится носком в пол. На счет “два” подскок на левой ноге, корпус разворачивается до положения *effacée*, правая нога вытягивается и ставится в положение на каблук, с сокращенной стопой. Голова при этом повернута к левому плечу. В русском танце это движение может выполняться без подскока, что соответствует традиционной “ковырялочке”»⁴⁶. И «вихилясник» и «ковырялочка» часто комбинируются с притопами.

Движение **притоп** весьма распространено в национальных танцах России. Выполняется оно следующим образом: на счёт «раз, и, два» делается три удара правой ногой, причем удар должен наноситься к пол всей стопой. Притоп имеет несколько вариантов исполнения: можно делать удар всей стопой на счет «раз», на счет «и» оставаться без движения, а на счет «три» вновь наносить удар полной стопой в пол. Также допустимо на счет «раз» стоять на месте, на счет «и, два» производить два удара полной стопой в пол, разными ногами.

⁴⁶ Генслер И. Г. Методика преподавания характерного танца. С. 34.

Одно из самых распространенных движений в русском мужском танце — присядки. Они относятся к трюковым движениям, так как имеют большое количество разнообразных вариантов, осложненных одновременными движениями ног в полурастяжке, с подскоками и т. д., а также в сочетании с работой рук, выполняющих хлопки по разным частям тела (т. н. «хлопушки»).

Базовая техника выполнения присядок следующая: на счет «раз» выполняется *demi* или *grand plie*, в зависимости от вида присядки. На счет «два» выполняется отскок направо или налево, оставаясь при этом в положении опорной ноги на *demi* или *grand plie*, работающая нога открывается в сторону на высоту примерно 25° с вытянутым подъёмом, либо, как вариант, работающая нога открывается в сторону в пол, при вытянутом носке.

Еще одна большая группа движений, характерных для русских и казачьих плясок — дробь в разных видах. Наиболее распространенные — одинарная и двойная дробь с чередованием ударов каблука и всей стопой. Как становится ясно из определений, удары могли быть одинарными или усложненными, удвоенными. Более сложная форма дроби носит название «трилистник», корни этого движения уходят в традиционную татарскую пляску.

Существует также большая группа движений особой сложности, которые можно отнести к трюковым. Их исполнение требует от танцовщиков особых навыков, высокого уровня исполнительского мастерства, развитой координации движений, ловкости, профессиональных данных.

Одним из таких движений является **разножка**, которая представляет собой выброс обеих вытянутых ног в стороны на хорошем, высоком прыжке. Это движение характерно для мужского танца. На счет «раз» выполняется полуприседание на обеих ногах, на «и» делается максимально высокий прыжок вертикально вверх, при этом обе ноги резким броском открываются в разные стороны. Руки проходят через условную третью позицию, через верх, и так же, как и ноги, раскрываются в стороны. В высшей точке прыжка корпус немного подается вперед, при этом кончики пальцев рук по возможности касаются носков вытянутых в сторону ног. Важным условием методически

грамотного исполнения разножки является предельная выворотность в ногах, дотянутость стоп и коленей в прыжке. Приземление происходит на счет «два» в полуприседание, либо в *grand plié*. Повторение разножки подряд варьируется в зависимости от уровня подготовленности исполнителя, от его индивидуальных профессиональных данных и степени физической выносливости. В среднем производится 4-8 повторений, количество должно также учитывать музыкальное сопровождение, т.е. быть кратным четырем.

Исполнение разножки требует длительной специальной подготовки, в ходе которой оттачиваются детали грамотного исполнения. Важно помнить о особенностях методики выполнения движения, которые призваны максимально эффективно «подать» исполнение. Так, не следует злоупотреблять наклоном корпуса вперед в высшей точке прыжка — корпус должен легко подаваться вперед, в противном случае нарушится рисунок движения и производимый им сценический эффект. При сильном наклоне корпуса вперед визуально снижается уровень прыжка.

Принципы исполнения движения «**щучка**» схожи с «разножкой» с той разницей, что обе ноги и руки не раскрываются в стороны, а выбрасываются вперед. Здесь совсем иная функция корпуса, который в наивысшей точке прыжка должен буквально «лежать» на сомкнутых и вытянутых вперед параллельно полу ногах, касаясь дотянутых в подъеме стоп кончиками пальцев рук. Таким образом, чем плотнее корпус прилегает к ногам в прыжке, тем выше качество выполнения «щучки».

Прыжок с образным названием «**пистолет**» делается по приему так же, как и «щучка», с тем отличием, что когда одна нога резко выбрасывается вперед, другая сгибается в колене и подводится во время прыжка снизу вытянутой вперед ноги. В этих прыжковых движениях можно разглядеть элементы боевых искусств, характерных для казачьих плясок.

Прыжок в «**кольцо**» представляет собой прыжок с сильным перегибом корпуса назад и подборанием согнутых ног назад под себя, так что тело танцовщика изгибается настолько, что пальцы его рук могут коснуться кончиков

стоп.

Исходное положение — *epaulement*, правым плечом вперед. На счет «раз» выполняется полуприседание, на «и» высокий прыжок, во время которого корпус сильно и энергично закидывается назад, с прогибом под лопатками и в талии, плечи оказываются слегка развернутыми вправо, голова поворачивается к правому плечу. Обе ноги в воздухе откинута назад и согнута в коленях, причем руки раскрываются и заводятся назад, с целью коснуться носков, а в идеале — дотронуться до носков ног и зафиксировать на мгновение это положение. Приземление, как и в «щучке», происходит на счет «два» как в *demi* так и в *grand plié*.

Вращательное движение «волчок» (кубарик) — весьма зрелищно за счет динамики исполнения и также относится к области мужского танца. В исходном положении выполняется *grand plié* на опорной правой ноге, на высоких полупальцах, пятка высоко оторвана от пола и зафиксирована. Стопа левой ноги, слегка скошенная в подъеме, кладется сверху на пальцы опорной ноги, колени сохраняют выворотность, корпус максимально сгибается вперед, причем грудь практически должна касаться согнутых ног, помещаясь между выворотных коленей, параллельно полу. Далее производится раскрутка в правую или левую сторону с помощью поочередного отталкивания от пола руками. Исполнитель раскручивает себя наподобие юлы, контролируя интенсивность вращения с помощью рук. Данное движение требует хорошо развитого вестибулярного аппарата и уверенной координации. При условии длительных тренировок исполнитель способен выполнять «волчок» на музыкальную фразу в 16, 24, 32 и более тактов.

Как видно из приведенных примеров, движения казачьих танцев основаны на традиционном русском танце, а также во многом перекликаются с украинской национальной танцевальной культурой. Характер, манера и правила выполнения движений у казаков либо практически идентичны принятым в русской и украинской традиции, либо лишь незначительно отличаются от них, например, в манере держать кисти, со слегка разведенными пальцами,

тогда как в русском танце все пальцы, за исключением большого, сомкнуты. Такая, на первый взгляд незначительная деталь, дает, однако, особую краску, внешний штрих, определяющий стиль и манеру исполнения казачьих танцев.

В связи с этим можно констатировать, что при изучении казачьих танцев для грамотного и уверенного освоения движений применяются методические указания, изложенные в учебниках по народному, народно-сценическому и характерному танцу, принятых в качестве учебно-методических пособий для профессиональных хореографических учебных заведений нашей страны, и относящиеся к изучению русских, украинских и кавказских танцев.

Изучение традиционных форм и стилевых особенностей казачьих плясок, определение и фиксация их хореографической лексики, являются важным фактором в свете поддерживаемого на государственном уровне курсе на возрождение национальных традиций народов, населяющих Российскую Федерацию. Такие исследования позволяют не только обогатить существующие в современной практике сценические формы казачьих танцев, но и сохранить художественную высоту их академического исполнения.

ГЛАВА 2. СЦЕНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ КАЗАЧЬИХ ТАНЦЕВ НА АКАДЕМИЧЕСКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

Характерный танец на академической сцене присутствовал с первых дней существования профессионального оперно-балетного театра: танцы различных народов постоянно включались в спектакли. Уже в XVIII веке характерные (национальные) танцы утвердились на профессиональной балетной сцене — хореографы часто обращались в своих спектаклях к культуре и истории далеких стран; персонажи — представители различных национальностей в узнаваемых национальных костюмах — исполняли стилизованные танцы своих стран. В числе таких «гостей» на балетной сцене, европейской и русской, появлялись и казаки.

В европейском балетном театре интерес к казакам характерен для искусства начала XIX века, последние его отголоски наблюдаются в третьей четверти века: наполеоновские войны вызывали всплеск интереса к загадочной России и ее истории. Отражением этого интереса стали балеты «Стрельцы» (1809, хореограф Сальваторе Вигано, Милан), «Петр Великий, или Нашествие Карла XII на Москву» (1809, Урбано Гарция, Генуя), «Петр Великий, или Восшествие Екатерины Первой на русский трон» (1812, Филиппо Бертини, Генуя), «Сибирские изгнанники» (1823, Гаэтано Джойя, Милан), «Романов» (1832, Сальваторе Тальони, Неаполь), «Волвиков, гетман казаков» (1835, Антонио Гуэрра, Неаполь)⁴⁷, «Из Сибири в Москву» (1876, Август Бурнонвиль, Копенгаген). В этих спектаклях присутствовали и казаки, которые представлялись бесстрашными (порой безжалостными) воинами.

С казачьими танцами Европу познакомил Шарль Дидло, работавший в России в 1801 — 1811 годах. Так, известно, что 27 мая 1814 года в Лондоне состоялся бенефис Дидло, был показан русский дивертисмент «Качели» в хореографии бенефицианта. В числе русских танцев, составлявших программу

⁴⁷ Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. С. 142–143.

дивертисмента, Роза Дидло и Огюст Вестрис исполнили танец «Казачок»⁴⁸. Образы казаков привносили на европейскую балетную сцену русские «экзотические» краски, но все же их хореографические появления были редкими и эпизодическими. На отечественной балетной сцене присутствие казаков и казачьих танцев было более заметным.

2.1. Образы казаков и казачьи танцы в русском балетном театре XVIII–XIX веков

Появление казаков на балетной сцене было вполне в русле общетеатральной традиции, которая демонстрирует интерес отечественных театральных деятелей к русскому искусству и истории. Этот интерес во второй половине XVIII века привел к возникновению «русской» темы в музыкальном театре и появлению опер, балетов, драматических представлений на русские с русскими песнями и плясками: «Анюта» (1772), «Семира» (1772), «Розана и Любим» (1778), «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779), «Ямщики на подставе» (1787), «Начальное управление Олега» (1790). В этих произведениях в той или иной мере была достигнута высокая степень реалистического истолкования русских народных песен и плясок, а через них — и русского национального характера.

Казаки, как смелые и бесстрашные воины, появляются в отечественном музыкальном театре в спектаклях о военных и на военную тему. Тема русского солдата впервые возникает на русских подмостках во второй половине XVIII века и, несомненно, связана с победами русского оружия. Во всех славных военных походах принимали участие русские казаки, которые стали героями и участниками многих музыкально-драматических и балетных произведений, поставленных на отечественной сцене.

Одно из первых появлений казаков на отечественной балетной сцене произошло на сцене петербургского Большого Каменного театра в 1793 (или

⁴⁸ Петербургский балет. Три века. Хроника. Том II. 1801–1850 / Авт.-сост. И. А. Боглачева. Санкт-Петербург: Академия Русского балета, 2014. С. 45.

в 1794) году: был показан балет «Казак в Лондоне»⁴⁹.

В ноябре 1810 года состоялась премьера пятиактного балета «Новая героиня, или Женщина-казак». Итальянско-швейцарский поход Александра Суворова (1799–1800) и героизм русских вдохновили балетмейстера Ивана Вальберха на сочинение спектакля. Главная героиня Ольга, невеста казачьего офицера Василия Храбренько, переодевалась в казачье платье и следовала за возлюбленным. Сюжет не был нов, «главное достоинство балета <...> в танцах»⁵⁰, — написал рецензент журнала «Вестник Европы». Нам это замечание представляется важным: хореограф постарался достойно воплотить в танцах боевой дух, смелость и жизнелюбие казаков.

Легендарный украинский казак Семен Климовской, соратник Петра I, участник Полтавской битвы, поэт, стал героем одноактной оперы-водевиля А. А. Шаховского «Казак-стихотворец» (музыка К. Кавоса, премьера состоялась в начале 1812, незадолго до начала Отечественной войны). Успех пьесе принесли введенные в нее украинские народные песни и танцы в обработке Кавоса, которые исполняли казаки. Среди песен прозвучал и знаменитый «Їхав козак за Дунай», авторство которого приписывается Климовскому. Центральным музыкальным номером был Преображенский марш, под который в деревню возвращались казаки-победители: «Кавос прибегает к горделиво-призывным интонациями и маршевым ритмам при характеристике воинов, одержавших победу над шведской армией»⁵¹. Бурными аплодисментами зрители встречали слова князя: «Я объявляю вам, верные малороссийские казаки, что неприятель, ворвавшийся в наше Отечество, к вечной славе России вконец истреблен»⁵².

Отечественная война 1812 года вызвала мощный народный подъем, способствовала росту национального самосознания. Русская культура от-

⁴⁹ Петербургский балет. Три века. Том II. С. 212.

⁵⁰ Вестник Европы. 1811. Ч. XL. № 3 (март). С. 226. Цит. по: Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л.: Гос. муз. изд-во, 1959. С. 370.

⁵¹ Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. С. 361.

⁵² Цит. по: Гозенпуд А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1961. С. 27.

кликнулась на драматические события в отечественной истории созданием спектаклей, в которых отразились события войны. В эту пору получили широкое распространение «патриотические» дивертисменты, интермедии, балеты, пьесы на военную тему. «Не было спектаклей, в которые не входили бы составной частью русские песни и пляски, то ли в виде связного театрального действия, то ли отдельных дивертисментных номеров»⁵³, — писал исследователь отечественного музыкального театр А. А. Гозенпуд.

Русские казаки внесли немалый вклад в победу над французами: они встретили Наполеона на рубежах России, участвовали в генеральном сражении при Бородино, гнали из страны отступающего неприятеля. Неслучайно на балетной сцене появляется ряд спектаклей, посвященных казакам в Отечественной войне: «Ополчение, или Любовь к Отечеству» (1812), «Казак в Лондоне» (1813), «Казаки на Рейне» (1813), «Казак и прусский волонтер» (1814). В каждом из них исполнялись танцы и песни русских казаков.

Балет-дивертисмент с вокальными номерами «Ополчение, или Любовь к Отечеству» (композитор К. Кавос, балетмейстеры И. Вальберх и Огюст, премьера 30 августа 1812, через два месяца после вторжения Наполеона в Россию!) стал первенцем патриотических музыкальных спектаклей. В центре сюжета находилась судьба влюбленных, разлучаемых войной: в деревне праздновалась свадьба, веселье прерывало известие о вторжении врага, юноши вступали в ряды ополченцев. В числе танцев, рисующих доблесть и смелость русских воинов, по сведениям А. А. Гозенпуда, исполнялся танец казачок⁵⁴.

Казаки были в числе главных действующих лиц большого «аллегорико-исторического балета» Ивана Вальберха «Торжество России, или Русские в Париже» (3 июня 1814). Русские войска, состоявшие из казацкого полка, входили в Париж, парижане оказывали казакам невероятные почести, а сами воины представляли великодушными друзьями Франции. Либретто описывало,

⁵³ Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. С. 350.

⁵⁴ Там же. С. 354.

как «несколько уральских казаков на руках вносятся толпою народа»; дети, «будучи обласканы добрыми храбрыми донцами и уральцами <...> видят, что напрасно их пугали сими великодушными воинами»; казаки «изъявляют, что нашли теперь во французах своих друзей»⁵⁵. В финале балета казаки «изъявляли восторг свой плясками»⁵⁶.

На петербургской театральной афише второй половины 1810–1820-х годов часто появляются разнообразные казачьи танцы и пляски в постановке Шарля Дидло и Огюста Пуаро. Летопись «Петербургский балет. Три века» зафиксировала огромное количество казачьих танцев в дивертисментах, оперных и драматических спектаклях⁵⁷. Из них выделяются парные танцы в исполнении ведущих солистов петербургской балетной труппы — в них часто выступали Авдотья Истомина, Екатерина Телешева, Иван Эбергард, Николай Гольц.

Военная тематика, несомненно, звучала в казачьих плясках, сочиненных на танцовщиков-мужчин. Так, «Военный казачий танец» (Петр Артемьев, Николай Гольц, Иван Эбергард) исполнялся в опере Ф. Буальдьё «Праздник в соседней деревне»; «Новая казачья пляска» на трех солистов танцевалась в дивертисменте «Праздник в биваке», «Танец запорожских казаков» для двух мужчин-солистов исполнялся в дивертисменте «Праздник у молдаван».

Конные игры донских казаков были воспроизведены в аллегорическом дивертисменте «Возвращение Пожарского в свое поместье» (премьера 26 августа 1826 года). Публика пришла в неопишуемый восторг от номера, в которых казаки демонстрировали воинскую лихость и удаль: «Вдруг являются на сцене ловкие Донцы, на своих прытких конях, и вскачь снимают пиками лавровые венки, повешенные на деревьях, нанизывают множество оных на руки и повергают к ногам Пожарского. Конные игры, которые занимают доблесть Донцов на обширных равнинах их родного края, повторились на тесном пространстве театральной сцены с тем же искусством и ловкостью, как среди во-

⁵⁵ Вальберх И. И. Из архива балетмейстера. М.; Л.: Искусство, 1948. С. 161.

⁵⁶ Там же. С. 165.

⁵⁷ Петербургский балет. Три века. Хроника. Том II.

инского стана. Публика была не себя от восхищения»⁵⁸.

Большим успехом пользовался «Казачок», поставленный на четыре пары исполнителей, его часто вставляли в дивертисменты. Афиши зафиксировали и кордебалетный «Казачий танец» в исполнении воспитанников Театрального училища в дивертисменте «Петергофское гулянье».

Казачьи песни и танцы становились основой для «казачьих» дивертисментов. Огюст Пуаро, знаменитый исполнитель русских танцев на петербургской сцене, сочинил дивертисмент «Казачи в гостях у Филатки» (1818). В 1820 году был представлен дивертисмент «Классные гребцы и казаки», в котором афиша возвещала о «хороводах, борьбе гребцов и казачьих эволюциях», а среди плясок выделялось «Казачье па» с саблями в исполнении Артемьева, Гольца и Эбергарда. В 1821 была представлена интермедия-дивертисмент «Урюпинская станица» с хорами и плясками.

Замечательным исполнителем характерных плясок в русском балете был Огюст Пуаро, выступавший в Петербурге почти полвека (1798–1844). Особое предпочтение он отдавал русской пляске. Адам Глушковский писал: «В дивертисментах он плясал превосходно по-русски. Это он облагородил казачьи, русские <...> пляски»⁵⁹. Высоко ценили русские критики его исполнение казачьих танцев: г-н Огюст «имеет отличную способность для национальных наших плясок: в козачке он истинный донец»⁶⁰.

После отставки Шарля Дидло в 1829 году, количество исполняемых на сцене казачьих танцев пошло на спад, да и тема героизма русского народа в Отечественной войне 1812 года постепенно уходила из художественной жизни русского театра.

Эпоха романтизма принесла в балет новые темы и сюжеты, прежде всего — интерес к внутреннему миру человека. Воинственные и витальные казаки уступили место на сцене фантастическим персонажам.

⁵⁸ Ф[адей] Б[улгарин]. Театр // Северная пчела. 1826. 28 авг. С. 1.

⁵⁹ Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера. Л.; М.: Искусство, 1940. С. 147.

⁶⁰ В. С[оц]. О Санкт-Петербургском российском театре // Сын Отечества. 1820. Ч. LXV. Кн. 42. С. 57.

Отмена крепостного права в 1861 году привела к росту национального самосознания, обновлению всех сфер жизни России, в том числе, культуры и искусства. В отечественном театре назревали перемены — начал свою деятельность великий русский драматург А.Н. Островский. В 1862 году в Петербурге была открыта первая русская консерватория; в русскую оперу пришли композиторы «Могучей кучки». Балет по-своему откликнулся на важнейшие призывы современности — балетмейстеры императорских театров Артур Сен-Леон и Мариус Петипа представили свои хореографические версии русского национального характера. Если у Петипа то были пластические «реплики», отдельные танцевальные номера на заданную тему, то Сен-Леон превратил русский фольклорный танец в масштабных балетных спектаклях на русскую тему. Важным было, что и тот, и другой балетмейстер, интерпретируя русскую хореографическую тему, решали ее, в том числе через казачьи танцы.

Артур Сен-Леон (работал в России в 1858–1869) всегда изучал национальные танцы той страны, в которой работал: «Гость многих европейских стран, Сен-Леон живо интересовался плясовым фольклором и по-своему заботился о национальной характерности танца»⁶¹. В России он не изменил себе, танцевальное искусство народов России его привлекало чрезвычайно.

Кульминацией этого интереса стал «русский» большой балет «Конек-Горбунок» (композитор Ц. Пуни), поставленный в петербургском Большом театре в 1864 году. В знаменитом дивертисменте «Народов России» в IV акте центральное место занимал Уральский танец, названный в нотах «Pas Kozak». На премьере его исполняли первые солисты — Анна Кошева, Лев Иванов, их танцу аккомпанировали четыре солистки. Исследователь творчества Сен-Леона А. Л. Свешникова считает: «Музыкально, а вероятно и хореографически “Уральский” был близок гопаку»⁶². Артисты, по словам С. Н. Худекова, «лихо отбивали пятку об пятку в целом ряде воздушных казачьих

⁶¹ Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. С. 69.

⁶² Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1858–1870). СПб.: Балтийские сезоны, 2008. С. 181.

кабриолей»⁶³. Это замечание нам представляется важным — практически впервые в балетных рецензиях встречается описание движения, относящееся к характерным особенностям казацкого танца.

Казачий танец в 1860-е годы становится довольно популярным на отечественной сцене. 3 января 1865 года в Мариинском театре в продолжение комической оперы И. П. Котляревского «Москаль-чаривник» был дан «Украинский дивертисмент», в котором Лев Иванов с двумя партнершами исполнил танец собственного сочинения «Черноморский казак»⁶⁴. В программе дивертисмента, состоявшегося в московском Большом театре 18 мая 1867, была показана «Цыганская казацкая» пляска в постановке Сен-Леона⁶⁵. А через четыре месяца, 26 сентября 1867, в Петербурге состоялась премьера его балета «Золотая рыбка» (композитор Л. Минкус), главными героями которого были днепровские казаки.

Балет этот заслужил славу провального спектакля (В. М. Красовская пишет о «полном крахе»⁶⁶), но для нас представляется важным обращение балетмейстера к танцам казаков. Причем, казацкая тема была главной в балете: хореограф перенес действие пушкинской «Рыбки» с синего моря на берег Днепра, а главной героиней была не уродливая старуха, но «страстная казачка Галя»⁶⁷, «молодая и красивая баба»⁶⁸ (итальянская балерина Вильгельмина Сальвиони). Сен-Леон ввел в сюжет новых персонажей — молодого казака Петро (Лев Иванов) и его невесту Мотрю. В первом акте Петро провожали в армию и праздновали свадьбу. Сен-Леон, чуткий к фольклорным деталям, попытался воспроизвести в этом эпизоде «элементы народного свадебного обряда»⁶⁹. В последнем действии Петро возвращался из похода на басурман, казаки праздновали это событие, балет завершался не назидательным фина-

⁶³ Худеков С. Н. История танцев. В 4 частях. Часть IV. Пг.: Изд-во «Петроградской газеты», [1918]. С. 82.

⁶⁴ Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. С. 26–27.

⁶⁵ Там же. С. 46.

⁶⁶ Там же. С. 84.

⁶⁷ М. Р. Театральная летопись // Сын Отечества. 1867. 30 сент. С. 1.

⁶⁸ Петербургская хроника // Голос. 1867. 28 сент. С. 2.

⁶⁹ Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона. С. 240.

лом (Галя осталась ни с чем), но веселыми казацкими плясками. А.Л. Свешникова отмечает: в балете «преобладали характерные, в первую очередь “казацкие” пляски»⁷⁰.

Казачья тема прозвучала в знаменитой хореографической миниатюре Мариуса Петипа Мариус Петипа «Мужичок», которую он сочинил в 1865 для своей жены Марии Суровщиковой-Петипа на музыку народного трепака. Петипа вдохновлялся образами ловких и находчивых мальчиков-казачков, костюм тоже обращался к этому образу: «алая шелковая рубаша с белыми ластовицами под мышками, плисовые шаровары, шапочка, украшенная павлиньим пером и кокетливо сбитая набекрень, лаковые сапожки с отворотами»⁷¹. В отличие от Сен-Леона, изучавшего народный фольклор и творчески его интерпретировавшего на балетной сцене, Петипа был далек от идеи передать в танце образ свободолюбивых казаков: «Скользящий ход, дробные переборы ног, плавные и широкие жесты окрашивались заученными приемами балетной стилизации, жеманная “подача” движений наполняла внешний рисунок чуждым ему смыслом»⁷². «Мужичок» Мариуса Петипа лишь внешним обликом, сценическим костюмом, соприкасался с казачьими танцами, хореографическая же его суть была далека от истинного пластического воплощения казачьего духа. Но номер имел огромный успех у петербургской публики, и в 1866 Петипа включил его в спектакль «Флорида». Сам же «Мужичок» остался в истории балета как номер, вызвавший сатирические строки А. Н. Некрасова «Так танцуй же ты “Деву Дуная” / И в покое оставь мужика!», и породивший «сусальный псевдорусский стиль»⁷³ в хореографии.

В дальнейшей своей творческой деятельности обращение Мариуса Петипа к казачьим танцам было эпизодическим. Так, в финале торжественного спектакля «Ночь и День» в честь коронации Александра III (1883) все народности России приветствовали наступление Дня (повторяя идею знаменитого

⁷⁰ Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона. С. 240.

⁷¹ Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. С. 223.

⁷² Там же.

⁷³ Бахрушин Ю. А. История русского балета. Москва: Просвещение, 1973. С. 131.

дивертисмента «Конька-Горбунка»). В дивертисменте «Племена России. Народные пляски» из десяти номеров два было отдано казакам: под номером 5 танцевала пара «Донских казаков» (исполнители Лидия Гейтен и Альфред Бекефи), завершал праздник сольный танец «Казачки земли Войска Донского» в исполнении Любви Радиной⁷⁴.

Начиная со второй половины, XIX века казачий танец чаще присутствовал в русской опере, чем в балете. И всегда удалой казацкий дух воплощал лихой и задорный танец гопака. Его исполняли в финале оперы С. Гулака-Артемовского (Мариинский театр, 1863, хореограф Алексей Богданов) «Запорожец за Дунаем»; в опере П. И. Чайковского «Кузнец Вакула» (Большой театр, Москва, 1874; вторая редакция оперы под названием «Черевички», 1887) гопака танцевали казаки, пришедшие на аудиенцию к Екатерине II. Казачьи пляски сочинял Н. А. Римский-Корсаков в опере «Ночь перед Рождеством» (1895).

Самым значительным хореографическим воплощением на отечественной сцене стал гопака в опере П.И. Чайковского «Мазепа» (Мариинский театр, 1884, хореограф Лев Иванов). Танец был кульминационным номером первого акта, его исполняли двенадцать кордебалетных танцовщиков и солист. Исследователь балета В. М. Красовская писала: «Этот пляс говорил о безмятежном покое летнего вечера, о достатке и довольстве обреченного на гибель быта Кочубея, но содержал в себе и резкие воинственные вспышки»⁷⁵.

Таким образом, на русской академической сцене XIX — начала XX вв. казачьи танцы занимали значительное место и сыграли важную роль в развитии отечественной хореографии. Первая треть XIX века, благодаря искусству Шарля Дидло и Огюста Пуаро, героизировала танцевальный образ казаков — разнообразные казачьи танцы в дивертисментах, операх, драматических произведениях отражали события Отечественной войны 1812 года. Казаки в этих спектаклях представляли отважными воинами, защищающими Отечество, ка-

⁷⁴ Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). СПб.: Изд-во Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. С. 257.

⁷⁵ Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. С. 75.

защы танцы, исполняемые в операх, балетах, дивертисментах передавали доблесть и смелость казаков.

Второй всплеск к танцевальному искусству казаков приходится на 1860-е годы, и связан с именами балетмейстеров Артура Сен-Леона, Мариуса Петипа, Льва Иванова, Алексея Богданова. Артур Сен-Леон предстает хореографом, в творчестве которого «казацкая» тема не была «проходной»: он активно интересовался казачьими танцами, изучал их, включал в свои спектакли и даже использовал их в качестве главной хореографической темы в балете «Золотая рыбка». Мариуса Петипа увлекает внешний, визуальный образ казаков, но хореографическое решение остается в русле традиционной танцевальной стилизации.

Значительную роль в популяризации и утверждении казачьих танцев на отечественной сцене сыграли русские композиторы: разнообразные казачьи танцы (прежде всего, гопаки) включены в действие в операх Гулака-Артемовского, Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского.

Таким образом, в русском академическом балете XIX века были созданы прочные художественные традиции сценической интерпретации казачьих танцев, которые занимали значительное место в репертуаре отечественного музыкального театра. Советский балетный театр значительно развил накопленный опыт — казачий танец стал основой для создания масштабных балетных спектаклей крупной формы.

2.2. Образы казаков в советском балете

В 1930–1950-е годы в отечественном искусстве закончилась пора экспериментов, был провозглашен единый для всех художников принцип социалистического реализма. Основной идеей этого направления стало «правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революци-

онном развитии»⁷⁶. Для художественных произведений всех жанров характерным стало обращение к историческим, революционным темам, описывающим страницы борьбы простого народа с угнетателями. В качестве сюжетов выбирались или яркие произведения отечественной литературы, или события недавнего прошлого, в том числе в годы Гражданской войны. В балетном театре появлялись постановки, посвященные становлению советской власти — так выполнялись требования государственной пропаганды, нуждавшейся в создании народных, близких трудящимся произведений.

Образы казаков как смелых и бесстрашных воинов оказались востребованными советским балетным театром. Более того, в отличие от русского балета второй половины XIX века, где казаки выступали в качестве эпизодических персонажей, в 1930-е годы появляются спектакли, в которых казаки становятся главными действующими лицами, а казачьи танцы являются основой хореографического решения. Это — «Партизанские дни» Василия Вайнонена, «Тарас Бульба» (версии Федора Лопухова, Ростислава Захарова, Бориса Фенстера). Образ советского трудового казачества возникал в балете Лопухова «Светлый ручей». Другой, юмористический и добродушный взгляд на казаков присутствовал в балетах-комедиях того времени — в балетах «Ночь перед Рождеством» (постановки Федора Лопухова и Владимира Варковицкого), где хореографическое решение казачьих плясок и танцев отличалось жизнерадостностью и оптимизмом. Рассмотрим эти спектакли подробнее.

2.3. Балет «Партизанские дни» Василия Вайнонена — первый опыт обращения к казачьей теме в советском балетном театре⁷⁷

Это был, пожалуй, первый опыт по созданию крупного хореографиче-

⁷⁶ Соцреализм / Портал культурного наследия, традиций народов РФ. [Электронный ресурс] URL: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/socrealism/> (дата обращения 13.08.2022).

⁷⁷ В данном параграфе использованы материалы и выводы исследования, выполненного и опубликованного автором диссертации единолично: Горбатов С. В. «Партизанские дни» В. И. Вайнонена (1934) — ранний опыт создания характерного балетного спектакля // Ценности и смыслы. 2023. № 1 (83). С. 123–130.

ского произведения, двухактного балетного спектакля, на основе не традиционного классического, а народно-характерного танца. Богатство пластической лексики, изучение фольклорного материала и недюжинный талант хореографа, позволили Вайнонену создать убедительную хореографическую картину казачьего Дона⁷⁸.

Балетмейстер Василий Иванович Вайнонен к тому времени имел в творческом багаже ряд удачных постановок, в том числе балет «Пламя Парижа», действие которого разворачивалось в эпоху Великой французской революции. В этом спектакле немаловажную роль играл характерный танец: большинство главных партий и массовые танцы кордебалета, изображавшего восставший народ, были решены его хореографическими средствами.

Одной из предпосылок появления «Партизанских дней», как пишет в монографии о балетмейстере К. Армашевская, стало замечательное исполнение Н. А. Анисимовой роли баски Терезы в «Пламени Парижа». Вайнонена задумал создать для нее отдельный номер, учитывающий индивидуальные особенности ее таланта и темперамента.

В творческом воображении балетмейстера возник образ героической женщины, казачки, партизанки, под началом которой в боевом отряде объединились бы люди разных национальностей. В результате в 1933 году появился характерный концертный номер «Партизанский пляс», который часто исполнялся на эстраде Сада отдыха и на сцене ленинградской Филармонии.

В 1934 году Вайнонену поручили поставить танцы в опере Чайковского «Мазепа», здесь балетмейстер вновь вплотную столкнулся со стихией народно-характерного танца, создал интересные танцы казаков и казачек: девушки, широко и плавно открыв руки, свободным русским ходом несли себя по сцене. Парни танцевали с запорожской удалью, и, как всегда у Вайнонена, большим разнообразием отличались сольные партии.

Танцевальное мастерство и актерская харизма Н. А. Анисимовой, по-

⁷⁸ «Партизанские дни», балет в 4 актах. Композитор Б. Асафьев, сценаристы В. Дмитриев и В. Вайнонен, балетмейстер В. Вайнонен, художник В. Дмитриев, дирижер Е. Дубовской. Премьера: 10 мая 1937, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, Ленинград.

становка «Партизанского пляса» и казачьих танцев в «Мазепе» послужили эскизным наброском к большому балету «Партизанские дни», в центре которого должен был встать героический женский образ.

Сценарий спектакля был создан Вайноненем в содружестве с выдающимся театральным художником В. В. Дмитриевым. В партитуре, специально созданной для балета, композитор Б. В. Асафьев широко использовал фольклорные мотивы, народно-героические песенные темы Гражданской войны.

Основным выразительным средством хореографии Вайнонен избрал народно-характерный танец, который, по мнению балетмейстера, наиболее полно мог раскрыть глубоко народную тему. В период работы над «Партизанскими днями» Вайнонен часто повторял фразу «Прежде чем подниматься на пуанты, надо научиться всей ступней стоять на земле»⁷⁹. Хореограф хотел на классическом фундаменте построить совершенно особую форму, которая вобрала бы в себя многообразные танцевальные средства.

«Основной принцип моей работы, — писал Вайнонен, — заключается в том, что я совершенно сознательно пользуюсь всеми формами танца — от глубоко классических до ультрасовременных. Мне совершенно все равно: от французского *saboté* или от русской присядки идет движение партизана. Важно только одно: донести до зрителя образ моего героя и сделать это языком танца. Это путь сложных сплавов различных элементов танца, прибегая к которому хореограф уподобляется художнику, получающему одну краску нужного оттенка через соединение на своей палитре многих других, иногда ей противоположных»⁸⁰.

Но необходимая Вайнонену народность не означала прямое копирование аутентичных танцев, напротив, он считал, что подлинную этнографию, обычно противопоставляемую условному характерному танцу старого классического балета, нельзя напрямую переносить на сцену. Многие, кто переносил нетронутые народные танцы в спектакли, «потом удивлялись, почему

⁷⁹ Армашевская К. Н., Вайнонен Н. В. Балетмейстер Вайнонен. М.: Искусство, 1971. С. 137.

⁸⁰ Там же. С. 137–138.

эту с фотографической точностью зафиксированную правду зритель воспринимает во сто крат хуже, чем пресловутый танец уральских казаков из балета «Конек-Горбунок», — пишет Вайнонен. — Воюя против «пейзанства», забывают о театральности, обязательной для любого зрелища. Надо стараться сохранить быт, но передать его языком театра»⁸¹.

Таким образом, пластический язык спектакля вырос из народного пляса, облагороженного и обогащенного традициями характерного и классического танцев. Выдающийся советский балетмейстер Ф.В. Лопухов высоко оценил работу Вайнонена: «Надеюсь, что горячее желание выразить балетный образ в танце, притом на основе народных мотивов, преображенных фантазией поэта, воплотится в работах хореографов будущего, которые будут сочинять балеты о наших современниках и соотечественниках»⁸².

При создании спектакля перед Вайноненом стояла сложная задача представить сугубо реальный сюжет не в хореосимфонических обобщениях, а в синтезе условного языка хореографии и подлинно героических событий, где действовали живые персонажи. Однако сюжет не претендовал на углубленное развитие характеров и драматического конфликта. В. М. Богданов-Березовский упрекал балет за слабую разработку сюжета и, как следствие, слабую обрисовку характеров и отсутствие связного действия: «Все происходит по принципу необоснованной внезапности»⁸³, — писал он.

Действие начиналось в кубанской станице: дочь бедняка Настя против воли должна стать женой Андрея, сына богатого казачьего старшины. Накануне свадьбы в плен попадал вожак партизанского отряда Григорий. Его товарищи, во главе с горцем Керимом, врываются в дом старшины, где происходила свадьба, и освобождали Григория. К партизанам присоединялась Настя, ее отец и батрак Федька.

Далее партизаны захватывали один из приморских городков, но теперь

⁸¹ Армашевская К. Н., Вайнонен Н. В. Балетмейстер Вайнонен. С. 138.

⁸² Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 280.

⁸³ Богданов-Березовский В. М. На пути к хореографическому реализму // Рабочий и театр. 1937. № 6. С. 37.

уже Керим попадал в плен к белоказакам, которыми командовал Андрей. Посланный на разведку Федька трагически погибал, вслед за ним в стан белых пробиралась Настя. Благодаря ее смелым действиям в финале балета партизаны одерживали победу, спасали Настю и Керима и освобождали станицу.

В премьерный состав исполнителей, как отмечала критика, вошли не только признанные солисты, но и до того ничем не выделявшиеся из кордебалета артисты, которые, тем не менее, в новом балете сумели раскрыть грани своего дарования. Особо выделяли Н. А. Анисимову в роли Насти, В. М. Чабукиани и А. В. Лопухова, воплотивших образы Керима и его отца, М. Г. Тер-Степанова в партии батрака Федьки. Критика отмечала, что в танце молодых артистов театра была ощутима энергия и горячая жажда творчества.

Хорошо удалась постановщику вторая картина первого акта «Свадьба», которая, по словам критика, представляла собой «маленький спектакль, искусно разыгранный, в сущности, не связанный с последующими картинами»⁸⁴. Здесь Вайнонен развернул танцевальную сюиту казачьих танцев, содержанием которой становился удачно и точно стилизованный брачный обряд казаков. Критики отмечали, что «постановщик изучал на месте массовые пляски казачества <...>, вошедшие в колхозный быт»⁸⁵. Несомненно, эти знания помогли Вайнонену сочинить замечательную хореографию. Танцевала невеста, затем свахи и дружка, после этого следовал второй танец невесты, обозначенный в программе спектакля как «Прощание с девушками».

Завершалась сюита гопаком для четырех мужчин и массовым танцем старых и молодых казаков, в конце которого разворачивалась сцена хмельного разгула. В мужском танце присутствовали наиболее характерные для казачьего народного пляса движения: присядки с одновременными взмахами обнаженной шашки. Традиция танцев с обнаженным холодным оружием в среде казаков связана с особенностями их жизни, как исторически сложившегося военного сословия Российской империи. В танце с шашками, пиками, нагай-

⁸⁴ Богданов-Березовский В. М. На пути к хореографическому реализму. С. 38.

⁸⁵ Слонимский Ю. И. Советский балет. М.; Л.: Искусство, 1950. С. 177.

ками отрабатывались приемы владения этими видами оружия.

Интересной также получилась третья картина первого акта «Скачка партизан в степи». У Ф. В. Лопухова находим ее образное описание: «Скачут казаки-партизаны на конях, тачанках, скачут темпераментно, грозно, с удалю, но ни коней, ни тачанок на сцене нет. Балетмейстер не иллюстрирует скачку, а создает ее чисто балетный образ»⁸⁶. Здесь можно говорить о несомненной балетмейстерской удаче Вайнонена, который сумел чисто танцевальными средствами воплотить боевой поход партизанского отряда, без использования лишних бытовых деталей, поднявшись до художественного обобщения.

В танцах второго акта, действие которого разворачивалось в партизанском лагере, Вайнонен использовал элементы грузинских танцев, в первую очередь лезгинки. Как сообщает критик, подлинные фольклорные танцы балетмейстер мог наблюдать на выступлениях прославленного ансамбля песни и танца Грузии, под руководством К. Н. Пачкория, который гастролировал в Ленинграде в 1930 и 1934 годах⁸⁷. В массовых танцах партизан балетмейстеру средствами характерного танца и пластики удалось создать выразительную картину, истоки которой лежали в упоминавшейся ранней постановке хореографа — «Партизанском плясе» 1933 года. Среди исполнителей характерных национальных танцев горцев выделялись Вахтанг Чабукиани, Нина Анисимова, Андрей Лопухов, Сергей Корень, Роберт Гербек.

Третий акт представлял собой сцены жизни курортного городка, находящегося под контролем белой армии. Здесь для танцевальной характеристики персонажей Вайнонен использовал формы бытового и эстрадного танца: вальсировали офицеры контрразведки и гимназисты, в кафешантане звучало чувственное танго. Эти «чуждые» простому народу танцы должны были показать представителей доживающего свой век буржуазного класса. Однако отдельные удачно исполненные номера не смогли искупить удручающего

⁸⁶ Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 279.

⁸⁷ Богданов-Березовский В. М. На пути к хореографическому реализму. С. 37.

схематизма положений и характеристик. Генералы, юнкера, банкиры и спекулянты выглядели трафаретно, обезличенно и откровенно глупо. «Как легко захват партизанским отрядом этого маленького мирка, занятого только «разложением!»», — иронизировал критик⁸⁸. Нужно, тем не менее, отметить, что Вайнонен не стал здесь использовать для характеристики представителей враждебного мира академический классический танец, противопоставив его характерным танцам партизан. В этом принципиальность решения постановщика, решительно отказавшегося от техники классического балета.

К сожалению, слабость драматургии отразилась на общем впечатлении от спектакля. В отзывах на спектакль отмечались отдельные удачные сцены и танцы, но общее мнение рецензентов хорошо отражают слова Ю. И. Слонимского: «На балете в целом неблагоприятно отражается неудачная драматургическая композиция, по существу, все содержание исчерпано полностью в первом акте. <...> Постановщик вынужден перевести весь сюжет на язык довольно заурядной пантомимы, в перерывах между которой даются хорошие дивертисментные танцы»⁸⁹.

Н. Чернова причиной творческой неудачи авторов балета считает его эклектичность: «Жанр балета был выбран один, материал для него — другой. <...> Агитплакат смешивался с жанром психологической драмы. <...> Психология уступала место лобовому показу событий»⁹⁰.

Очевидно, именно содержательная сторона балета повлияла на то, что спектакль был показан на сцене семнадцать раз и затем ушел из репертуара театра. Тем не менее, «Партизанские дни» стали уникальным опытом создания балетного спектакля, опирающегося преимущественно на характерный танец, сюжет которого был связан с событиями недавнего прошлого, а персонажи, по сути, были современниками зрителей премьеры.

О значении балета Вайнонена для отечественного хореографического

⁸⁸ Богданов-Березовский В. М. На пути к хореографическому реализму. С. 39.

⁸⁹ Слонимский Ю. И. Балетный сезон в Ленинграде // Рабочий и театр. 1937. № 8. С. 15.

⁹⁰ Чернова Н. Балет 1930–1940-х годов // Советский балетный театр. 1917–1967. М.: Искусство, 1976. С. 116–117.

искусства писал Л. А. Энтелис: «Постановка «Партизанских дней» сыграла большую роль в закреплении реалистических позиций эстетики советского балета. По существу, это был первый балет, повествующий о революции правдиво, внятно, без экзотики, без обычной балетной аффектации»⁹¹. В наше дни становится очевидным, что Вайнонен в очередной раз доказал на практике, что можно создать масштабный балетный спектакль, где традиционный классический танец не будет играть доминирующей роли. Тем самым хореограф открывал дорогу в будущее, к поиску новых пластических и танцевальных форм.

2.4. Героизация образов казаков в постановках балета «Тарас Бульба» (хореографы Ф. В. Лопухов, Р. В. Захаров, Б. А. Фенстер)

В предвоенные 1940–1941 годы на сценах двух ведущих театров Советского Союза — ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова и московском Большом состоялись премьеры балета «Тарас Бульба» (композитор В. Соловьев-Седой). Выбор произведения Н.В. Гоголя в качестве сюжета балета был не случаен. Ленинградский и московский спектакли продолжали характерную для предвоенных лет героическую линию, начатую «Пламенем Парижа», поддержанную «Партизанскими днями», «Сердцем гор» и «Лауренсией». Образы запорожских казаков, в которых заключались идеи любви к Родине, борьбы против захватчиков, воплощали на балетной сцене патристическую тему.

Первым был поставлен спектакль в Ленинграде в хореографии Ф. В. Лопухова⁹². Повесть Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» впервые «рассказывалась» языком танца. Создатели балета не просто «проиллюстрировали» тан-

⁹¹ Энтелис Л. А. Балетные спектакли за полвека // Ленинградский государственный ордена Ленина академический Театр Оперы и Балета имени С. М. Кирова. Л.: Искусство, 1967. С. 123.

⁹² «Тарас Бульба», балет в 3 актах (по мотивам одноименной повести Н. В. Гоголя). Композитор В. Соловьев-Седой, сценарист С. Каплан, балетмейстер Ф. Лопухов, художник В. Рындин, дирижер Е. Дубовской. Премьера: 12 декабря 1940, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, Ленинград.

цем и пантомимой основные сюжетные ходы произведения, но и создали яркий и убедительный образ свободолюбивых и бесстрашных казаков. И впервые в рамках одного спектакля казаки характеризовались как классическим, так и характерным танцем.

Роль Андрия была поручена главному виртуозу ленинградской сцены 1930-х годов Вахтангу Чабукиани, чей образ, по преимуществу, решался средствами классического танца. Лишь в первом акте хореографической характеристикой Андрия был характерный танец с вплетенными в него классическими движениями. В следующих сценах артист «исполнял чистейшие классические танцы, введенные балетмейстером с такой щедростью, что их хватило бы на пять балетов. Это высокое искусство, соединение характерного танца с классикой, заслуживает всякой похвалы»⁹³, — писал Семен Розенфельд в рецензии на премьеру.

В партии Остапа выступил замечательный характерный танцовщик Сергей Корень. Хореография Остапа, по контрасту с решением образа Андрия, строилась на национальном танце: герой был «прочно “прикован” к родной земле»⁹⁴, — отмечал Юрий Григорович. Удивительным было хореографическое решение дуэта Остапа и Оксаны в I акте: адажио исполняли характерный танцовщик и классическая балерина⁹⁵. Исследователь творчества Лопухова Г. Н. Добровольская считает: хореограф «нашел новый способ соединения народного и классического танцев. Здесь классический танец не перемежался отдельными движениями народного, а народный не усложнялся виртуозностью классического»⁹⁶. Оксана танцевала на пуантах, а Остап — в характерных сапогах. Лопухов попытался найти для характеристики казака и его подруги оригинальные хореографические краски, в дуэте, по мнению Ю. Слонимского, «было достигнуто единство национально-характерного

⁹³ Розенфельд Сем. Тарас Бульба // Смена. 1941. 7 янв. С. 3. Цит. по: Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. С. 277.

⁹⁴ Григорович Ю. Федор Лопухов // Театр. 1965. № 7. С. 83. Цит. по: Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. С. 277.

⁹⁵ Партию Оксаны в спектакле исполняла Алла Шелест.

⁹⁶ Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. С. 277.

начала с формами соответственно видоизмененного классического танца»⁹⁷. Таким образом, в этом эпизоде принцип соединения классического и характерного танца можно определить как «параллельный».

Коллективный образ казаков раскрывался в масштабной танцевальной картине «Запорожская Сечь», занимавшей второе действие спектакля, в которой соединялся народный и классический танец. Хореографической кульминацией и «Запорожской Сечи», и всего балета стал «Гопак» в исполнении Вахтанга Чабукиани. Эта виртуозная вариация — один порывистый и вдохновенный полет, выражающий мечтательную и пылкую натуру. «Широко и вольно раскидывая руки, танцовщик взвивался вверх, и его полет говорил о просторе степи, о легком беге коней»⁹⁸, — описывала танец Чабукиани в этом балете В. М. Красовская. То был смелый и убедительный перевод литературных образов на язык танца.

Через несколько месяцев после ленинградской премьеры, свою хореографическую версию «Тараса Бульбы»⁹⁹ показал Большой театр в постановке 33-летнего Ростислава Захарова. Несмотря на молодой возраст, Захаров был опытным хореографом: его «Бахчисарайский фонтан» стал родоначальником направления хореодрамы, затем последовали «Утраченные иллюзии», «Кавказский пленник».

Спектакли Лопухова и Захарова разделяет три месяца. Несомненно, общей была тема патриотизма и народной героики, тема жизни и смерти во имя Родины. Но различались принципы хореографического решения. В «Тарасе Бульбе» Захаров «перераспределил» выразительные средства: Остап, Андрей и Панночка «говорили» на языке классического танца; Оксана и казачья масса — на языке характерного танца. Спектакль отличался большим масштабом и роскошью декорационного оформления.

Как и в ленинградском спектакле, центральное место занимала картина

⁹⁷ Слонимский Ю. И. Советский балет. С. 238.

⁹⁸ Красовская В. М. Вахтанг Чабукиани. Л.; М.: Искусство, 1960. С. 92.

⁹⁹ «Тарас Бульба», балет в 3 действиях. Композитор В. Соловьев-Седой, балетмейстер Р. В. Захаров, художник А. Петрицкий, дирижер Ю. Файер. Премьера: 26 марта 1941, Большой театр, Москва.

«Запорожская сечь». Ключом к ее пластическому решению была знаменитая картина Ильи Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Ростислав Захаров мастерски разработал актерскую партитуру эпизода, дав каждому исполнителю свою актерскую задачу. В этом эпизоде хореографу удалось в танце воплотить знаменитую казачью вольницу, описанную Гоголем: «Шум, крики, разноязычная речь, брань, песни, танцы — все сливалось в один общий, могучий и вольный гул...»¹⁰⁰.

После пантомимных эпизодов начиналось танцевальное действие. Его открывала «Пляска запорожских казаков»: «Самые удалые танцоры-запорожцы, как бы соревнуясь между собой, то взлетают высоко в воздух, то пускаются вприсядку, ловко подкидывая ноги в “ползунке”»¹⁰¹. Затем следовал колоритный «Танец с пиками». В нем казаки ставили на площади чучело турецкого султана: «Выхватив клинки, одни яростно рубят чучело, другие мечут в него копья, третьи лихо пускают стрелы — только перья летят от султана»¹⁰². Толпа запорожцев окружала прибывших Тараса с сыновьями. Веселые казаки, «расположившиеся живописной группой по сторонам, начинают подсмеиваться над “сосунками”»¹⁰³. Сольные вариации исполняли Остап и Андрий, оба показывали «чудеса ловкости, умение владеть саблей и копьем»¹⁰⁴. Остап в своем соло демонстрировал волевой и решительный характер, вариация создавала образ гордого и независимого орла, «широко раскинувшего могучие крылья»¹⁰⁵. Андрий в балете Захарова — «ловкий, гибкий, упоен собою, своей красотой, стройностью своего стана»¹⁰⁶. Затем следовала вариация Мосия Шило — жилистого, коренастого, бывалого казака, который, как следует из описания в повести Гоголя, «не раз атаманствовал на море и

¹⁰⁰ «Тарас Бульба». Музыкально-хореографический сценарий Р. Захарова // Захаров Р. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. С. 382.

¹⁰¹ Там же. С. 383.

¹⁰² Ивашнев В., Ильина К. Ростислав Захаров. Жизнь в танце. М.: Сов. Россия, 1982. С. 119.

¹⁰³ Захаров Р. Искусство балетмейстера. С. 384.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Ивашнев В., Ильина К. Ростислав Захаров. С. 119.

¹⁰⁶ Там же.

много натерпелся всяких бед». Это была одна из самых виртуозных вариаций спектакля, которую исполнял молодой Георгий Фарманянц, недавно пришедший в труппу Большого театра¹⁰⁷. Казаки восхищались юношами и присоединялись к ним в общей пляске — вспыхивал «буйный запорожский пляс, полный бешеной изобретательности. Тысячи ног выделывают всевозможные “присядки” и “кренделя”, лихие плясуны высоко взвиваются в воздух»¹⁰⁸.

Ростислав Захаров изменил финал своего балета. Не говоря о трагической гибели Тараса, он завершил спектакль на героической ноте. Войско Тараса врывается в крепость, сметая на своем пути врагов, освобождали заключенных. Финал — картинный и торжественный — представлял Тараса Бульбу на коне в центре сцены, к ногам которого запорожцы торжественно склоняли захваченные в боях вражеские знамена. Балет, поставленный за несколько месяцев до вторжения гитлеровских нацистов, демонстрировал несокрушимую мощь защитников Родины. Так в советском балете тема казаков обрела торжественное и гражданственное звучание.

Третья версия «Тараса Бульбы» была показана в ленинградском государственном театре оперы и балета имени С. М. Кирова в хореографии Бориса Фенстера в 1955 году¹⁰⁹. Спектакль был поставлен в традициях хореодрамы — с детально разработанными пантомимными сценами и танцевальными эпизодами, иллюстрирующими ход действия. И, как и в постановках Лопухова и Захарова, центральным эпизодом стала «Запорожская сечь». «В картине возникал образ разноликой, порой нестройной, но вместе с тем единой и цельной массы. Практически каждый в толпе запорожцев имел свою, четко продуманную характеристику, — пишет исследователь творчества Фенстера О. В. Балинская. — В “Сечи” Фенстер <...> использовал виртуозные движения украинских народных танцев <...>, подробно изучал украинский плясо-

¹⁰⁷ Подробнее об этой вариации рассказано в параграфе 2.5.

¹⁰⁸ Захаров Р. Искусство балетмейстера. С. 384.

¹⁰⁹ «Тарас Бульба», балет в 4 актах. Композитор В. Соловьев-Седой, сценарист С. Каплан, балетмейстер Б. Фенстер, художник А. Константиновский, дирижер П. Фельд. Премьера: 28 июня 1955, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, Ленинград.

вой фольклор»¹¹⁰. Дирижер Юрий Гамалей считает, что «в постановке классических танцев Фенстер не сказал нового слова»¹¹¹, но особо выделяет картину «Запорожскую сечь», «кульминационную по обилию танцев, и танцев виртуозных, в чем-то напоминающих танцы ансамбля Моисеева»¹¹².

Спектакль Фенстера, принадлежащий направлению хореодрама, все же отходил от традиций этого жанра. Главное отличие — богатая танцевальная лексика и сквозная танцевальность. Этот балет, в отличие от своих предшественников, имел более долгую сценическую жизнь — он шел около восьми лет, а картину «Запорожская сечь» часто показывали в концертных программах, в том числе и за рубежом.

К произведению Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» в 1930–1950-е годы обращались балетмейстеры Ф. Лопухов, Р. Захаров и Б. Фенстер. Каждый раз спектакль решался в жанре хореодрамы — монументального спектакля с внятно разработанными пантомимными сценами, которые перемежали развернутые танцевальные эпизоды. Образ казаков, представленных во всех хореографических версиях, отличался героикой и соответствовал идеологической линии того времени. Хореографическое решение, в основном, базировалось на лексике характерного танца и фольклорных плясках казаков, с включением элементов классического танца. Эпизод «Запорожская сечь» являлся кульминационным во всех спектаклях, в нем хореографическими средствами представлялись казаки — доблестные и бесстрашные защитники Отечества.

2.5. «Гопак» из балета «Тарас Бульба» как символ героики духа и пример соединения элементов казачьего фольклора и классического танца в академическом балетном репертуаре

Балет «Тарас Бульба» (композитор В. Соловьев-Седой) не сохранился в

¹¹⁰ Балинская О. В. Творчество балетмейстера Б. А. Фенстера в контексте развития советского балетного театра. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2017. С. 21.

¹¹¹ Гамалей Ю. В. «Мариинка» и моя жизнь (воспоминания дирижера). СПб.: Папирус, 1996. С. 189.

¹¹² Там же. С. 189.

репертуаре театров. Лишь два номера из него до сих пор исполняются в концертных программах: лирический дуэт Оксаны и Остапа и виртуозная мужская вариация под названием «Гопак». Энергичный номер героического плана рисует образ вольного и бесстрашного казака, защитника Отечества, готового отдать свою жизнь за Родину. Героический посыл этой вариации бесспорен, несомненно, в нем — причина сценического долголетия этого успешного номера.

«Гопак» можно считать одним из старейших хореографических примеров казачьей пляски на академической балетной сцене, сохранившимся до наших дней. В нем фольклорные движения подлинных казачьих плясок идеально «слиты» с классическим танцем и облечены в безупречную форму классической балетной вариации.

Но, несмотря на счастливую сценическую жизнь, бесспорно талантливую хореографию и яркий пластический образ, «Гопак» до сих пор хранит в себе ряд непроясненных моментов, первым из которых — авторство хореографии.

В Санкт-Петербурге автором хореографии этого замечательного мужского соло называют Федора Лопухова — он ставил «Тараса Бульбу» в Ленинграде в 1940 (см. параграф 2.3. «Героизация образов казаков в постановках балета “Тарас Бульба” (хореографы Ф. В. Лопухов, Р. В. Захаров, Б. А. Фенстер)»). Именно под его именем эта вариация указана в программах концертов, в том числе, посвященных юбилеям Федора Лопухова. В то же время, современный исследователь хореографии Юрий Бурлака «атрибутирует» «Гопак» как сочинение Ростислава Захарова (1941, спектакль московского Большого театра).

Еще одним спорным моментом является определение персонажа, который танцует эту вариацию: кто же из сыновей Тараса Бульбы исполняет это зажигательное соло. Соло называют то «вариацией Андрия», то «вариацией Остапа». Попробуем разобраться в этих вопросах.

«Гопак» исполняется в картине «Запорожская сечь» и является танце-

вальной характеристикой сына Тараса Бульбы, и шире — всей казачьей вольницы. В ленинградской постановке балета (1940) Федор Лопухов поручил «Гопак» Андрею, в московском спектакле (1941) Ростислав Захаров отдал его Остапу.

В спектакле Федора Лопухова два брата противопоставлялись хореографически: юный и восторженный Андрий решался средствами классического танца, приземленный и грубоватый Остап — характерного. В связи с этой задумкой, партию Андрия исполнял выдающийся классический танцовщик Вахтанг Чабукиани; Остапа — мастер характерного танца Сергей Корень. В результате такого решения Андрию «достался» виртуозный «Гопак».

Вариация Андрея в постановке Лопухова и исполнении Вахтанга Чабукиани была признана одним из лучших мест спектакля. Юрий Слонимский, раскритиковавший ленинградского «Тараса Бульбу», не мог не отметить его танец. «Один актер продолжает стоять перед глазами. Это Вахтанг Чабукиани. <...> Орленок расправляет оперившиеся крылья; Чабукиани танцует, и танцует блистательно. Его танец говорит о жажде подвига, о потребности любви, говорит торжественно и вдохновенно»¹¹³.

Впечатления о танце Чабукиани в «Тарасе Бульбе» долго сохранялись в памяти благодарных зрителей. Спустя двадцать лет после премьеры Вера Красовская писала: «Танец Андрия — Чабукиани <...> весь был порывистый вдохновенный полет. <...> Широко и вольно раскидывая руки, танцовщик взвивался вверх, и его полет словно говорил о просторе степи, о легком беге без коней»¹¹⁴.

Между тем, в решении Лопухова противопоставить братьев с помощью выразительных средств (классический — характерный танцы), крылся подвох, на который обратили внимание зрители и зрители премьеры: Андрий позднее становился предателем, и получилось, что самая эффектная вариация

¹¹³ Слонимский Ю. «Тарас Бульба» в Государственном театре оперы и балета им. С. М. Кирова // Искусство и жизнь. 1941. № 1. С. 16.

¹¹⁴ Красовская В. М. Вахтанг Чабукиани. С. 92.

досталась отрицательному персонажу. «Лучший в искусстве танца актер играет роль изменника, а роль положительного героя вовсе лишена выразительных “слов”»¹¹⁵, — справедливо писал Ю. Слонимский.

Создатели московского «Тараса Бульбы» учли драматургические просчеты ленинградской версии, сформулированные позже историком балета Верой Красовской: «Авторы спектакля, если они хотели следовать за Гоголем, должны были все многообразие красок отдать прежде всего Остапу, народному герою, смелому защитнику родной земли»¹¹⁶. В постановке Ростислава Захарова Остап и Андрей «говорили» на языке классического танца, их партии исполняли приглашенный из Ленинграда Константин Сергеев (Остап) и Михаил Габович (Андрей).

Сам Захаров вспоминал о работе над созданием хореографических образов сыновей Тараса Бульбы. «Все почему-то считали, что роль Андрия, как человека, живущего лишь мечтой и увлечением, должна решаться средствами классического танца, а Остапа, крепко сросшегося с родной землей, для которого долг сильнее страха смерти, средствами танца народно-характерного. <...> На роль Андрия очень подошел Михаил Габович — красивый, элегантный, хорошо обученный танцовщик. <...> На роль Остапа я решил пригласить танцовщика, который был бы <...> выше его [Габовича. — С. Г.] и по танцевальной технике, и по артистическому мастерству. Таким идеальным исполнителем мне представлялся Константин Сергеев»¹¹⁷.

Это соло Остапа творчески претворяло элементы танца запорожских казаков, поверенных через высокую классику: «Остап через танец демонстрирует характер волевой и решительный. Словно опьяненный вольным воздухом запорожского стана, юноша расцветал, загорался, отдаваясь танцевальной стихии. С чисто украинской удалью взлетал Остап в воздух. Конец

¹¹⁵ Слонимский Ю. «Тарас Бульба» в Государственном театре оперы и балета им. С. М. Кирова. С. 16.

¹¹⁶ Красовская В. М. Вахтанг Чабукиани. С. 93.

¹¹⁷ Захаров Р. В. Слово о танце. С. 151.

его номера — будто полет орла, широко раскинувшего могучие крылья»¹¹⁸.

Ростислав Захаров окончательно расставляет все точки над «і» относительно собственного авторства «Гопака»: «Мало кто знает, что сочиненная для него вариация Остапа из балета “Тарас Бульба” на музыку Соловьева-Седова и поныне исполняется на концертных площадках как артистами Большого театра, так и многими другими, в том числе и иностранными»¹¹⁹.

То, что вариация Остапа зажила самостоятельной жизнью, балет обязан Георгию Фарманянцу. Именно этот танцовщик, обладавший невероятным прыжком, включил его в свою концертную программу, где номер объявляли как «Гопак». Интересно, что в постановке «Тараса Бульбы» в Большом театре в 1941 году Фарманянец исполнил партию атамана Мосия Шило, который входил в сюиту «Запорожская сечь». Бесподобно высокий прыжок гибкого танцовщика, сомкнувшегося в кольцо, зафиксирован на фотографии, которая опубликована в книге «Советский балет» Юрия Слонимского¹²⁰. Его выступление произвело такой фурор, что вышла отдельная рецензия В. Ивинга, посвященная двухминутной вариации Фарманянца в балете «Тарасе Бульба»¹²¹.

Роль Мосия Шило стала первой важной ролью молодого танцовщика, недавно пришедшего в труппу Большого театра. «Танец Мосия Шило, — писал критик В. Ивинг, — построен на классической основе, но в нем отражено играет огненный отблеск народной украинской пляски. <...> Ничто в его облике не напоминает того описанного Гоголем жилистого, коренастого, бывалого казака. <...> Танец начинается несколькими *pas de basque*, служащими подготовкой к великолепному прыжку. Тело танцора вытягивается в воздухе, как туго натянутый лук, ноги откинута назад. Несколько мгновений он как бы парит над землей и вдруг падает на присядку. Потом следует ряд скачков через подставляемые другими запорожцами копыя, которыми они словно хотят ударить плясуна, а он мелькает и вьется над ними, точно живой

¹¹⁸ Ивашнев В., Ильина К. Ростислав Захаров. С. 119.

¹¹⁹ Захаров Р. В. Слово о танце. С. 151.

¹²⁰ Слонимский Ю. Советский балет. С. 246.

¹²¹ Ивинг В. Искусство молодости // Советское искусство. 1941. 1 мая. С. 3.

лоскут перебегающего проворно пламени. И снова он на земле. По-прежнему не выпуская из рук пики, он теперь точно плетет цепочку (шенэ) из стремительных поворотов вокруг собственной оси. Но вот копьё отброшено. Прыжки становятся вольнее и шире. Танцор, взметнувшись, кружится в воздухе и падает на колено, опять взвивается, подбивает одной ногой другую и опускается наземь, вскакивает и вертится, легко перекидывая все свое небольшое, крепко сбитое тело. Можно, конечно, перечислить движения в их последовательности, сказать, что вот сейчас он с двойного saut de basque опустил на колено, что эта комбинация повторяется трижды, как трижды повторилась комбинация из кабриолей и переходов на присядку, причем кабриоль делался в одну сторону, а присядка в другую; можно назвать все шенэ, туры, перекидные женэ, прихотливые прыжки, во время которых движения ног танцора напоминают движения рук атлета, выжимающего тяжелую гирю»¹²².

Эта вариация всегда вызывала бурные аплодисменты зрительного зала, но, к сожалению, сценическую историю «Тараса Бульбы», премьеры которого состоялась 26 марта 1941, прервала Великая Отечественная война. В 1950-е Георгий Фарманянц вернулся к вариации, когда готовился к выступлению на международном фестивале молодежи и студентов. Он обратился к балетмейстеру Ростиславу Захарову и вместе, на основе танца Мосия Шило и вариации Остапа был сочинен танец под названием «Гопак». Об этом вспоминает и его сестра, Евгения Фарманянц: брат «одним из первых получил первую премию на молодежном фестивале за исполнение классической вариации, которая называлась “Гопак”. Этот номер брат делал вместе с Захаровым»¹²³. И именно Георгий Фарманянц дал ему название «Гопак», под которым этот зажигательный танец вошел в концертный репертуар мирового классического балета.

Таким образом, авторство той вариации, которая сейчас широко исполняется в концертном репертуаре под названием «Гопак» из балета «Тарас

¹²² Ивинг В. Искусство молодости. С. 3.

¹²³ Фарманянц Е. К. Московская балетная школа и Большой театр в моей судьбе. М.: Московская государственная академия хореографии, 2015. С. 23.

Бульба», принадлежит Ростиславу Захарову и тесно связана с именем ее первого исполнителя Георгия Фармянянца.

Изучение истории создания мужской вариации в балете «Тарас Бульба» («Гопак») и проведенный анализ хореографии позволяют определить танец «Гопак» (хореография Ростислава Захарова) как уникальный пример слияния элементов казачьего фольклорного танца и виртуозной классической хореографии. Хореографические принципы решения «Гопака» во многом стали основополагающими для танцевального решения этого танца в классическом балете и для постановок в ансамблях народного танца.

Классическая вариация на тему танца запорожских казаков гопак появилась на академической балетной сцене и утвердилась в классическом репертуаре. Она же позднее явилась пластической основой сценической интерпретации казачьего гопака в профессиональных ансамблях народного танца. Таким образом, на примере «Гопака» из балета «Тарас Бульба» мы наблюдаем процесс взаимного проникновения и обогащения фольклорного и классического танцев.

2.6. Образы казаков-современников в балете Ф. В. Лопухова «Светлый ручей»

Федора Лопухова, в прошлом сильного характерного танцовщика, привлекали яркие образы казаков. В 1935-м году казаки — современники Лопухова — появляются в его балете «Светлый ручей»¹²⁴.

Эта неоднозначная постановка Лопухова, грубо и несправедливо обруганная советской печатью, тем не менее, интересна обращением балетмейстера к современным ему танцам кубанских казаков. Действие балета происходило в «кубанском колхозе», куда на праздник урожая приезжали столичные артисты, разворачивалась череда веселых водевильных эпизодов. В либ-

¹²⁴ «Светлый ручей», балет в 3 действиях. Композитор Д. Шостакович, сценаристы Ф. Лопухов и А. Пиотровский, балетмейстер Ф. Лопухов, художник М. Бобышов, дирижер П. Фельдт. Премьера: 4 апреля 1935, Ленинградский Малый театр. 30 ноября 1935 состоялась премьера балета «Светлый ручей» на сцене Большого театра СССР, Москва.

ретто «Светлого ручья» было много недостатков, И. И. Соллертинский определил его как «самый неудачный и беспомощный сценарий», в котором было «что-то от прошлого дачного водевиля, от летней провинциальной халтуры, от старого третье-парголовского анекдота»¹²⁵. Но «первоклассная» хореография Лопухова искупала недостатки либретто и была отнесена «к числу бесспорных удач, определивших успех спектакля»¹²⁶.

Лопухов стремился преодолеть засилье бытоподобной пантомимы, чтобы танец стал главным художественным и выразительным средством в новом балете. Важнейшую задачу Лопухов видел в создании «балета-праздника, прославляющего энтузиазм советских людей и пафос труда»¹²⁷. Это ему в полной мере удалось, танцевальная стихия пронизывала «Светлый ручей».

Действие первого акта разворачивалось на колхозном поле, где успешно завершилась богатая жатва. Колхозники радовались завершению уборочных работ и начинали веселые танцы. Эта картина, по замыслу балетмейстера, «полнокровно раскрывала ... самую тему радости социалистического труда»¹²⁸. Лучшей массовой сценой был единодушно признан танец горцев и кубанцев, поставленный Лопуховым «ярко, темпераментно, мужественно»¹²⁹. Лопухов творчески интерпретировал сценический характерный танец, соединив его с фольклорной традицией. Номер был высоко оценен и критиками, и хореографами. Так, например, Ростислав Захаров подчеркнул, как «тонко, с большой хореографической культурой, сохранив этнографию, и с мастерством подчеркнув ее стилистические особенности»,¹³⁰ сочинил Лопухов этот массовый танец. Пляска кубанцев стала отличным примером творческой сценической интерпретации танцевального фольклора казачьих танцев на советской балетной сцене 1930-х годов.

¹²⁵ Цит. по: Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. С. 251.

¹²⁶ Соллертинский И. И. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. С. 117.

¹²⁷ Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. С. 257.

¹²⁸ Цит. по: Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. С. 258.

¹²⁹ Соллертинский И. И. Статьи о балете. С. 118.

¹³⁰ Цит. по: Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. С. 264.

Но печально знаменитая статья в «Правде» «Балетная фальшь»¹³¹ перечеркнула успех балета. И хореография Лопухова, и танец горцев и кубанцев, по мнению анонимного автора: «не имели ничего общего с народными плясками ни на Кубани, ни где бы то ни было... Под видом колхозного балета преподносится противоестественная смесь ложно-народных плясок»¹³². Анонимный автор предлагал балетмейстеру изучить танцы «подлинных колхозников с Северного Кавказа, еще недавно показывавшие изумительное искусство народного танца. В нем была характерная именно для народов Северного Кавказа индивидуальность»¹³³.

Несправедливая «критика» «Светлого ручья» на страницах газеты «Правда» привела к снятию спектакля с репертуара, за балетом на долгие годы закрепились репутация неудачного, хореографические находки Федора Лопухова, творчески переосмыслившего характерные танцы, были утеряны. А между тем, именно в «Светлом ручье» Лопуховым был создан полноценный и убедительный хореографический образ кубанских казаков-современников, что никогда не было отмечено отечественными исследователями.

2.7. Развитие комедийной линии в интерпретации казачьих танцев в балете «Ночь перед Рождеством» В. Варковицкого и Ф. Лопухова

Хореографическое искусство казаков — не только выражение в танце бесшабашной смелости, задора и воинской отваги. Это и мягкий улыбка, и залиvistый смех, и добрая сочная шутка. Юмор — озорной, открытый, заразительный, выражает душу казаков и выплескивается в разнообразных танцах. Теплым юмором проникнута повесть Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством», которая в 1930-е годы послужила основой для нескольких балетных

¹³¹ Балетная фальшь // Правда. 1936. 6 февр. С. 1.

¹³² Цит. по: Слонимский Ю. И. Советский балет. С. 161.

¹³³ Там же. С. 162.

спектаклей в постановке Владимира Варковицкого¹³⁴ и Федора Лопухова¹³⁵. По сути, «Ночь перед Рождеством» стала первым балетом, основанным на сюжете повести Гоголя и на мотивах украинского фольклора и казачьих танцев. Оба спектакля сочетали по-гоголевски смешное и грустное, веселое и сатирическое, реальное и фантастическое.

Для 23-летнего Владимира Варковицкого, студента недавно созданного балетмейстерского факультета Ленинградского хореографического училища, «Ночь перед Рождеством» стала его дебютом. И хотя спектакль должен был решать, прежде всего, учебные задачи и достойно представить выпускников Ленинградского хореографического училища, балет стал ярким событием. Фантазия молодого балетмейстера была ключом, он нашел «множество остроумных подробностей, подчеркивающих сказочную атмосферу спектакля»¹³⁶. Так, например, он остроумно увел со сцены поклонников Солохи, посаженных в мешки: встав на ноги, выделявая казачьи па, в акробатических кувырках, мешки сами уходили прочь из дома. Большим успехом стало хореографическое решение полета Вакулы на Черте: рядом с главными героями «навстречу бушующей метели, летели ведьмы, черти, диковинные звери; они перекликались друг с другом, играли вперегонки»¹³⁷.

Прощальный гопак, завершавший спектакль, также вызывал дружный смех зрителей. «Вакула принес царицыны черевички своей капризной подружке. Пережив разлуку, она теперь уже ничего не хочет, кроме примирения с любимым. Вакула, тем не менее, настаивает на примерке подарка. Утирая слезы, Оксана примеряет туфли. Так естественно возникает танец, который

¹³⁴ «Ночь перед Рождеством», балет в 4 действиях. Композитор Б. Асафьев, сценарист Ю. Слонимский, балетмейстер В. Варковицкий, художник А. Коломойцев, дирижер П. Фельд; премьера: 15 июня 1938, выпускной спектакль Ленинградского хореографического училища на сцене Театра им. С. М. Кирова, Ленинград.

¹³⁵ «Ночь перед Рождеством», балет в 3 действиях. Композитор Б. Асафьев, сценарист Ю. Слонимский, балетмейстеры Ф. Лопухов и В. Бурмейстер, художник Б. Кнобкок, дирижер В. Эдельман. Премьера: 29 декабря 1938, Художественный театр п/р В. Кригер.

¹³⁶ Шереметевская Н. Молодые балетные театры // Советский балетный театр. 1917–1967. М.: Искусство, 1976. С. 202.

¹³⁷ Там же.

подхватывается всеми участниками»¹³⁸. Гопак в постановке Варковицкого был пронизан «острой, веселой танцевальной выдумкой»¹³⁹.

В том же, 1938, Федор Лопухов поставил балет «Ночь перед Рождеством» в Московском театре балета под руководством Викторины Кригер, через три года после драматической истории со «Светлым ручьем». Спектакль ознаменовал возвращение хореографа к творчеству после вынужденного «простоя». «Ночь перед Рождеством» сыграла важную роль в становлении нового оперно-балетного коллектива: в 1938 труппа Викторины Кригер вошла в состав Музыкального театра имени В.И. Немировича-Данченко, и, таким образом, ознаменовала рождение балетной труппы нового театра. Лопухов создал веселую танцевальную комедию, решенную средствами классического и характерного танца. Этот яркий и сочный спектакль опроверг все упреки в «формализме», которые адресовались Лопухову.

«Ночь перед Рождеством» продолжала линию балетной комедии, столь близкой Лопухову. Спектакль получился «по-гоголевски» веселым: «находки постановщиков и исполнителей были выдержаны в едином “гоголевском” ключе»¹⁴⁰, — отмечала исследователь творчества Лопухова Г. Н. Добровольская. Вслед за Гоголем, хореограф вел свое повествование в лирико-комедийной тональности, избегая грубого гротеска, который приобретал в постановке сатирические черты.

В «Ночи перед Рождеством» хореограф вновь продемонстрировал свой интерес к славянскому танцевальному фольклору, в частности, — украинскому и казачьим танцам: «Лопухов искал способ правдиво воспроизвести пляски на балетной сцене»¹⁴¹. Балетмейстер продемонстрировал блестящее знание украинского фольклора и казачьих плясок, включив танцевальные движения в хореографическую ткань спектакля: «вечно пьяный Кум <...> передвигался “ползунками”, с трудом отрываясь от земли. Озорной хлопец <...>

¹³⁸ Слонимский Ю. И. Советский балет. С. 197–198.

¹³⁹ Там же. С. 197.

¹⁴⁰ Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. С. 270.

¹⁴¹ Там же. С. 271.

лихо «откалывал» присядку»¹⁴².

Главные герои, Оксана и Вакула, «изъяснялись» классическим танцем, слитым с элементами украинского. Вторая пара, Черт и Солоха, решалась гротесково-комедийными средствами, «галантно и с тонким юмором»¹⁴³. Остальные персонажи — живописные парубки и дивчата, придворные и сельчане — были, по мнению рецензента, поданы «в идиллическом этнографически-бытовом плане»¹⁴⁴. Большой удачей стали массовые украинские танцы: «Колядки», «Полет», зимние игры и «Гопак». Самый знаменитый танец украинских казаков завершал спектакль. Хореограф сочинил «Гопак» как прощальный парад всех участников спектакля, которые, проходя в поклоне перед зрителями, исполняли свои танцевальные «реплики».

1930-е годы отмечены повышенным интересом к народно-характерным танцам, в том числе, к казачьим. Казачьи танцы и пляски, их разнообразные хореографические интерпретации заняли важное место на профессиональной балетной сцене: они присутствовали и в виде дивертисментных танцев и, что представляется чрезвычайно важным, становились хореографической основой масштабного балетного спектакля. В 1940–1970-е годы наблюдается снижение интереса к казачьим танцам на балетной сцене. Но это связано, прежде всего, с художественными процессами в советском балете 1950–1960-х годов, направленных на преодоление закосневших идей изжившей себя эстетики хореодрамы. В творчестве советских хореографов (Леонид Яacobсон, Игорь Бельский, Юрий Григорович) танец обретал обобщенность, многозначность и метафоричность, и избегал иллюстративной конкретики, так свойственной народно-характерному танцу. Хореографическая тема казаков вернулась на балетную сцену в 1980-е годы, в творчестве Н. Н. Боярчикова, находившего вдохновение в выдающихся произведениях литературы.

¹⁴² Шереметевская Н. Молодые балетные театры. С. 201.

¹⁴³ Чернов Я. Талантливый спектакль // Советское искусство. 1940. 14 янв. С. 2. Цит. по: Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. С. 272.

¹⁴⁴ Тальников Д. Три балета // Театр. 1940. № 4. С. 37–38. Цит. по: Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. С. 271.

2.8. Балет «Тихий Дон» в хореографии Н. Н. Боярчикова — первое хореографическое воплощение романа М. А. Шолохова

Эпические образы романа М. А. Шолохова «Тихий Дон» талантливо воплотил Николай Боярчиков в одноименном балете, поставленном в 1987 году на сцене Ленинградского Малого оперного театра¹⁴⁵. Балет остался в истории отечественной хореографии как первый пример успешного воплощения эпического произведения Шолохова языком классического танца.

К сожалению, балет не был зафиксирован на кино- или видеопленке, что практически лишает нас возможности анализа его хореографического текста. Вместе с тем, спектакль достаточно подробно рассмотрен в литературных источниках. «Тихому Дону» на балетной сцене посвящена отдельная глава в книге Т. Е. Кузовлевой «Хореографические странствия Николая Боярчикова» (2005), имеется также рецензия Н. Ю. Черновой «Прораствание смысла» (1989) и развернутая статья О. И. Розановой «Картина народной жизни» (1988), опубликованная в Ростове-на-Дону и потому малодоступная читателям. Автор считает возможным представить интереснейший балет Боярчикова, опираясь на материалы вышеназванных авторитетных балетоведов.

Боярчиков-хореограф отдавал предпочтение литературе, редко получавшей пластическое воплощение в балетном театре. Однако развитие хореографического искусства во второй половине XX века, по сути, отменило табу на круг тем, пригодных для танца, и так выбор балетмейстера в 1987 году пал на «Тихий Дон» Михаила Шолохова.

Авторами сценария балета выступили В. Ивченко и Ю. Васильков. Либреттисты поставили перед собой задачу донести эпический размах величественной и трагической саги, показать социальные противоречия времени через судьбы многих героев, обнаружить в событиях далекого прошлого

¹⁴⁵ «Тихий Дон», балет в 2 актах. Композитор Л. Клиничев, сценаристы В. Ивченко, Ю. Васильков (по роману М. Шолохова), балетмейстер Н. Боярчиков, художники Р. Иванов, И. Сафронова, дирижер В. Афанасьев. Премьера: 26 декабря 1987, Малый театр оперы и балета, Ленинград.

ростки актуальных для своего времени проблем. Сюжет вместил несколько тем шолоховского романа, но все они были представлены с помощью особого драматургического приема — параллельного развития действия.

Т. Кузовлева справедливо считает, что если бы Боярчиков взялся скрупулезно и последовательно разрабатывать каждую сюжетную линию шолоховского романа, то спектакль получился бы невероятно «громоздким», длинным, возможно до десятка актов, и пришлось бы разделять его на несколько вечеров показов. Исследовательница пишет: «Боярчиков спрессовывает события в многосюжетные развернутые сцены со множеством персонажей, где смешивались противоположные стихии, идеи и характеры, совмещая эпизоды, разделенные по времени, балетмейстер делал массы кордебалета не традиционным фоном, на котором действуют основные действующие лица, а полноценным драматическим персонажем. “Тихий Дон” Боярчикова представляет нам мир, войну, революцию через трагедию людских судеб, где смешиваются все — казаки, австрийцы, белые, красные...»¹⁴⁶.

Хореографа не интересовал историзм или национально-этнографический колорит, ему был важен комплекс идей романа Шолохова. Стремление к метафоричности было ощутимо в зрительном облике спектакля.

Многоплановая композиция отражала драматизм той сложной эпохи, однако, известная перенасыщенность действия событиями привела в свою очередь к смысловой перегрузке, затруднившей зрительское восприятие спектакля, отмечает критик О.Розанова. В программе спектакля были перечислены, помимо участников массовых сцен — казаков, казачек, красноармейцев, белогвардейцев, девятнадцать персонажей шолоховского произведения, принимавших участие во многих эпизодах практически одновременно. Все они подчинялись, по определению Розановой, «постановочной концеп-

¹⁴⁶ Кузовлева Т. Е. Хореографические странствия Николая Боярчикова. СПб.: Балтийские сезоны, 2005. С. 171–172.

ции «пластической полифонии»»¹⁴⁷.

Не смогла «вытянуть» балет и музыка — партитура Леонида Клиничева, которого, безусловно, увлекла национальная природа шолоховских образов. Взяв за основу подлинные казачьи песни, он создал музыкальный материал, отразивший картины народной жизни в ее мирном течении и в исторических бурях. Одним из достоинств музыки была эмоциональная выразительность, основанная на контрасте многоголосных народных сцен и камерных лирических эпизодов, передающих чувства главных героев — Аксиньи, Григория, Натальи. С помощью системы лейтмотивов композитор выразил главные темы и образы балета, следуя за логикой сценария.

Вместе с тем, как отмечает исследователь, «музыка тяготела к драмбалетной традиции партитур Бориса Асафьева и Рейнгольда Глиэра, с ярко выраженной мелодичностью и чрезмерной патетикой. Несовременность композиторского письма упрощала смысл хореографии, уводя от обобщений к банальным ассоциациям»¹⁴⁸. Очевидно, особенности сценарно-музыкальной основы и, может быть, особый пиетет перед литературным текстом автора — нобелевского лауреата, помешали постановщику решить весь спектакль в поэтическом ключе, который, тем не менее просматривался в самой первой сцене, в своеобразном Прологе.

В рецензии Розановой мы находим подробное описание этой сцены. Балет начинался со звуков мерных ударов церковного колокола. Сцена была погружена в полумрак, у рампы располагалась деревенская могильная часовня. Появлялся артист в образе старика-крестьянина, он возжигал лампаду у часовенки, и теплый свет выхватывал из полутьмы лик Богоматери. Над иконой вспыхивали тусклым пламенем слова: «Не осудите, братья, брата»¹⁴⁹. Это напоминало искушенному зрителю о финале второго тома романа Шолохова, где описывался трагический конец мужика по имени Валет — его зверски убивали казаки, а на его могилке хуторской старик возводил часовенку, на ко-

¹⁴⁷ Розанова О. И. Картина народной жизни // Молот. 1988. 28 февраля. С. 3.

¹⁴⁸ Кузовлева Т. Е. Хореографические странствия Николая Боярчикова. С. 172.

¹⁴⁹ Розанова О. И. Картина народной жизни. С. 3.

торой и были начертаны приведенные выше слова. Часовня с ликом Богоматери воспринималась символом народной памяти и веры.

В дальнейшем постановщик отошел от художественных обобщений, и последующее развитие сценического действия основывалось на принципе пластического иллюстрирования текста романа, хотя и выполненного уверенной рукой зрелого мастера-хореографа. Боярчикову в целом удалось вместить в двухактный балет основные сюжетные перипетии первоисточника, дать представление о сути исторических событий, достаточно подробно показать семейную драму главных героев, которые появлялись в сцене, следующей за Прологом с часовней.

В глубине сцены высвечивалась плотная группа людей в бело-голубых одеждах, они все словно сошли с церковного иконостаса. Группа оживала, распадалась на несколько шеренг, вздымались вверх руки, как всполохи пламени. Люди постепенно заполняли пространство сцены, подобно разлившимся голубым потокам, они, в свою очередь, разбивались на ручейки, образуя новые локальные группы. От одной из групп отделялась молодая девушка в красном платье, — она шла за водой, об этом говорили изогнутые дугой руки, имитирующие коромысло. Навстречу ей из другой группы выходил стройный парень с копной черных кудрей — в этих героях мгновенно узнавались Акси́нья и Григорий, главные герои шолоховского романа.

«Тихий Дон» появился в период нового общественного осмысления событий и катаклизмов революционной эпохи. В то время шло активное обсуждение, была ли большевистская революция благом или трагедией? Как личная правда соотносится с общечеловеческой? Критик Н. Чернова в рецензии на спектакль, в частности, отмечала: «Свой новый балет «Тихий Дон» балетмейстер прямо и недвусмысленно вписал в контекст современного ему искусства и современной нам жизни. Он заговорил о трагизме гражданской войны, о разрушении ею исконных устоев жизни, о заблуждающихся и ищущих, о жертвах и палачах, о правде и правдишках, об искренности и прихлещательстве. Боярчиков воззвал к милосердию и великодушию — тем духов-

ным ценностям, которые мы постепенно растеряли»¹⁵⁰.

По словам Т. Кузовлевой, главный герой балета — Григорий Мелехов — человек недюжинных способностей, затерявшийся между глобальными идеями и эпохами, между идеалами времени и действительностью, между белыми и красными¹⁵¹. Григорию предстоит сделать выбор, который должен стать самым важным в его жизни, определить судьбу не только его, но и, в глобальном смысле, всей его семьи, а может и целой страны. Отраженные в романе и в его сценической интерпретации муки и метания героя не смогли переубедить его в том, что никакая идея, даже самая светлая, не может стать поводом для предательства законов человечности.

Ведущей темой спектакля Боярчиков делает личную трагедию человека, которая становится неразрывной с трагедией общества, мучительно переживающего ломку сложившейся системы отношений, вековых устоев. В то страшное время буквально обрубились патриархальные связи людей с родной землей, с близкими и любимыми, ради фанатичной веры в новые идеалы проливались реки крови ни в чем не повинных жертв. Создавая балет, Боярчиков не искал нравственного оправдания заблуждениям человеческой души, не выносил суровых приговоров истории, он лишь ставил перед зрителем сложный вопрос о коллективной ответственности за происходящее, о значении роли общества в том, что случилось.

Перед хореографом стояла очень сложная художественная задача — средствами балетного театра создать картину мира, которую изобразил в своем эпохальном романе Михаил Шолохов. Такого рода масштабные литературные памятники редко удается воплотить языком хореографии, слишком уж эпический характер носят события, становящиеся центром повествования. Еще более сложная задача — соединить в пространстве одного балетного спектакля разные смысловые пласты прозаического произведения: духовный, психологический, социальный.

¹⁵⁰ Чернова Н. Прорастание смысла // Советский балет. 1989. № 1. С. 16.

¹⁵¹ Кузовлева Т. Е. Хореографические странствия Николая Боярчикова. С. 172–173.

Казалось, что хореограф нашел выход: Кузовлева пишет, что Боярчиков построил действие на чередовании разнохарактерных и разноплановых эпизодов — бытовых, лирических, драматических. По сути, композиция балета следовала за полифонической структурой текста Шолохова. «Противоречия истории обнажали противоречия личности, открывали новые возможности социальной активности человека, ведущей к распаду мира. Нравственная ответственность личности оказывалась в разладе с общественной. Этот конфликтный заряд пронизывал хореографическую драматургию балета, сольные и массовые сцены»¹⁵².

Поиски личной и общечеловеческой правды отражались в образе главного героя — казака Григория Мелехова. Он находился словно между двух огней — двух ключевых женских образов. В отношениях с Аксиньей проявлялась свобода выбора, воли человека, не скованного общественными законами, идущего вслед за зовом своего сердца. Образ супруги Григория, Натальи, воплощал тему всепрощающей жертвенной любви, женского начала, стремящегося к сохранению домашнего очага, сохранению семьи, а значит и рода.

Два женских персонажа находятся в постоянном противостоянии, обе женщины, и Аксинья, и Наталья, равны между собой, они словно две силы, с одной стороны, разрывающие на части, а с другой приводящие в равновесие внутренний мир Григория. Заочный поединок, вечное соперничество за сердце мужчины отражал основной конфликт как в романе, так и в балетном спектакле. Обе женщины важны для Мелехова, они часть его жизни, это две нити, сплетенные в тугой узел, это, по сути, неразрешимый конфликт, который в то же время проецировался на социально-исторический контекст. В балете хореограф показывает частное и общественное через разный ритм сценического действия. Дуэты героев как будто неторопливые, намеренно затянутые, смотрелись ощутимым контрастом к бурному течению общественной жизни, они словно вырывались из многолюдной структуры действия, сопро-

¹⁵² Кузовлева Т. Е. Хореографические странствия Николая Боярчикова. С. 172–173.

тивлялись общему движению.

Безусловно, в балете не могли обойтись без изображения мира, окружающего главных героев, столь мастерски описанного Шолоховым в романе. На сцене разворачивался быт казачьей вольницы, возникал образ залитых горячим южным солнцем донских станиц, с их обрядами, традиционными праздниками, вековыми устоями. Массовые сцены исполнял кордебалет казаков и казачек, на их фоне разворачивалась история пятнадцати солистов, воплощавших основных персонажей балета. Здесь были члены трех семей, выведенных писателем в романе: Мелеховы, Коршуновы и Кошевые. Солисты были участниками почти всех массовых сцен, и в этом была особая задумка хореографа — таким образом явно и наглядно демонстрировалось, что основные персонажи живут со своими односельчанами одной жизнью, они плоть от плоти казачьей общины. Все вместе они шли в поле, на пахоту, соборно провожали казаков-мужчин на военную службу, шумно праздновали свадьбы дочерей и сыновей.

В спокойную, размеренную жизнь казачьей станицы вторгалась сперва война, приносившая первые утраты и горе. В довершение бед мир погружался в пучину революционных событий и братоубийственной бойни. Революция окончательно переворачивала и разваливала уклад, складывавшийся многими поколениями казаков.

Как отмечает исследователь, по ходу действия балета массовые сцены обретали иное качество, разнившееся с традиционным представлением о них. «В рамках одной сцены за несколько минут разворачивался целый пласт истории, через краткий эпизод проходило множество персонажей: связанные цепью рук кружились вихрем казаки, австрийцы, полураздетые воины без знаков отличия. Штокман агитировал за большевиков, белые группировались вокруг Листницкого, Мишка Кошевой разрубал шашкой надвое икону Божией матери, брат шел на брата, сея разрушение и смерть», — писала Т. Е. Кузовлева¹⁵³.

¹⁵³ Кузовлева Т. Е. Хореографические странствия Николая Боярчикова. С. 176.

Прием параллельного действия, применяемый Боярчиковым, лишь усиливал впечатление раскола мира — действие шло одновременно в двух или даже трех точках сцены. Разрушительными волнами прокатывались по хутору то белые, то красные, умножая людские жертвы, которые привозила и увозила крестьянская телега. Таким образом, многотемная и многосюжетная направленность каждой сцены содержала богатый исторический образ эпохи, связавшей в тугой узел любовь, ненависть, мир и войну.

Вместе с тем, из-за обилия персонажей, зрителю требовалось собрать все внимание, чтобы не упустить важный сюжетный поворот, понять соотношение сил в конкретный момент действия, а иногда и просто разобраться в происходящем. Практически каждый из персонажей получил собственное хореографическое высказывание, в котором проявлялась сущность его характера, раскрывался внутренний мир. Критик Розанова отметила «неистовые монологи могучего Пантелея (А. Брегвадзе), мудрого, с лукавинкой, деда Гришаки (Ю. Васильков), разбитной, буйной Дарьи (Н. Ивашова), угрюмого Степана (В. Коробков), обезумевшего от ненависти Михаила Кошевого (С. Меркулов). По контрасту с ними еще более выразительными становились женские образы матерей и жен героев (Ж. Дубровская, Н. Джафарова, Т. Улитина)»¹⁵⁴.

Хореографической основой спектакля стала бытовая и фольклорная пластика, и надо отметить, что Боярчиков впервые ставил хореографию без доминирования классического танца, здесь он пошел вслед за В.И. Вайноненом — он лишь изредка применял классические па. Вместе с тем, Боярчиков не использовал в хореографическом тексте спектакля фольклорные элементы, подлинную казачью пляску. Его танцевальный язык скорее можно охарактеризовать как интерпретацию традиционного для балетного театра языка характерного танца, облагороженного канонами танца классического. Следуя в русле идей М. М. Фокина, провозглашавшего принцип создания для каждого спектакля своего собственного танцевального «языка», Бо-

¹⁵⁴ Розанова О. И. Картина народной жизни. С. 3.

ярчиков создал собственный пластический язык. «Особо выделялись пластические темы Григория, Аксиньи и Натальи — их хореограф давал крупным планом, не спеша, словно вглядываясь в их характеры, чувства, мысли»¹⁵⁵.

Образ Григория мастерски воплотил В. Аджамов, чья порывистая, несколько угловатая пластика пришлась впору необузданному характеру главного героя. Очень удачно вошла в роль Аксиньи А. Кондрашова, с ее певучей пластикой, особой женской притягательностью. Отдельно отметил критик А. Линник, воплотившую образ Натальи: «Истинно прекрасная, тоненькая как былинка, затаившая любовь и трепет в по-детски наивных глазах, жестах беззащитных худеньких рук, наделенная актрисой силой духа, глубиной и самоотверженностью чувств»¹⁵⁶.

Как отмечала Кузовлева, «Там, где хореограф давал неторопливый крупный план — в соло, дуэтах, эмоционально выразительном женском квартете, — у зрителя возникало сопереживание»¹⁵⁷. Но в массовых сценах, которых было большинство, как считает критик, мысль хореографа упорно стремилась обогнать, запутать мысли зрителя, лишить его чувственного восприятия. По мнению Татьяны Кузовлевой, «кто принимал условия такого художественного «марафона», тот доходил до финала с пониманием, ну а кто не принимал — уходил из театра разочарованным. Но Боярчикова нельзя упрекнуть ни в поверхностном прочтении романа, ни в бедности хореографического воображения, ни в спекуляции на популярной, общественно значимой теме»¹⁵⁸. Другими словами, Боярчиков пытался средствами хореографии осмыслить исторические процессы переломного времени. По мнению критиков, опыт соединения эпического романа Шолохова с интеллектуальным балетом, ярким представителем которого был Боярчиков, не оказался бесспорным.

Розанова отмечает и ряд постановочных просчетов. Так, она нашла, что

¹⁵⁵ Кузовлева Т. Е. Хореографические странствия Николая Боярчикова. С. 179.

¹⁵⁶ Розанова О. И. Картина народной жизни. С. 3.

¹⁵⁷ Кузовлева Т. Е. Хореографические странствия Николая Боярчикова. С. 176.

¹⁵⁸ Там же. С. 179–180.

некоторые дуэтные сцены оказались неоправданно затянутыми, композиционное решение многих массовых сцен грешило излишней усложненностью, а образ Григория, центральный для шолоховского романа, оказался в трактовке балетмейстера психологически упрощенным.

Несмотря на определенные трудности, связанные в первую очередь, с глубиной и объемом интерпретируемого литературного текста, авторам балета, тем не менее, удалось создать суровое и скорбное повествование о том, как социальные бури вдребезги разнесли некогда ладный и казавшийся таким прочным мир. Глубокое впечатление оставляли выразительные картины опустошенной земли, на которой происходили столкновения обезумевших, ожесточенных людей. Но и в этом исковерканном, изуродованном враждой и злобой мире теплился дух человеческий, оставалась надежда и вера в духовное возрождение. Особенно ярко этот мотив воплощался в финальной сцене встречи Григория со своим сыном.

Остается пожалеть, что интереснейший балет Боярчикова не дожил до наших дней. Сегодня он оказался бы особенно актуальным и значимым.

Советский балетный театр значительно развил накопленный опыт — казачий танец стал основой для создания масштабных балетных спектаклей крупной формы. В 1930-е — начало 1940-х были созданы балеты, в которых казаки выступали в числе главных действующих лиц: «Партизанские дни» (балетмейстер В. Вайнонен), «Тарас Бульба» (Ф. Лопухов, Р. Захаров, Б. Фенстер); казаки представляли на балетной сцене в балетах «Ночь перед Рождеством» (Ф. Лопухов, В. Варковицкий); образы современных казаков возникали в балете «Светлый ручей» (Ф. Лопухов). Хореографические образы казаков воплощали самые разнообразные темы советского искусства: героическую, комическую, современную.

Значительным достижением советского хореографического театра стал спектакль «Тихий Дон» в постановке Н. Боярчикова (1987), впервые воплотивший на балетной сцене образы романа Михаила Шолохова. Балетмейстер создал суровое и скорбное повествование о трагических человеческих судь-

бах эпохи Гражданской войны, сохранив главную гуманистическую идею романа: надежду и веру в духовное возрождение народа. Но этот спектакль оказался единственным достойным хореографическим воплощением образов русского казачества на балетной сцене второй половины XX века.

ГЛАВА 3. СЦЕНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ КАЗАЧЬИХ ТАНЦЕВ В РЕПЕРТУАРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ

3.1. Создание профессиональных ансамблей народного танца в 1930–1940-х годах

1930-е годы — важный этап истории Советского Союза. Утверждение завоеваний Великой Октябрьской социалистической революции на местах, победы над политическими оппонентами, индустриализация и коллективизация, начатые в 1920-е годы, явились фундаментом для строительства социалистического общества. 1930-е годы — отмечены масштабными культурными преобразованиями в Советском Союзе. В это время формируется концепция социалистической культуры, представляющая собой тесное содружество профессионального искусства, фольклора и художественной деятельности народа под строгим контролем партийного руководства. Знаменитое постановление ЦК ВКП(б) 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» определило векторы культурной политики СССР на ближайшие годы и преследовало ряд важных целей, среди которых — повышение уровня грамотности и образования населения, приобщение к культурным ценностям, распространение и утверждение марксистско-ленинского учения, создание художественных произведений высокого идейного уровня. Искусство социалистического реализма основывается на принципах народности и партийности: «смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры. <...> Коммунистическая партия заботится о правильном направлении в развитии литературы и искусства, их идейном и художественном уровне, помогая общественным организациям и творческим союзам работников литературы и искусства в их деятельности»¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Программа КПСС // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 10. М.: Политиздат, 1986. С. 177. Цит. по: Нарский И. В. Как партия

В этот период большое значение получает тема развития национальных искусств. Программа культурной революции, ориентированная на развитие культур народов и национальностей Советского Союза, привела к невероятному скачку в социальной, культурной и художественной жизни национальных республик. Была создана письменность для многих народов, ее не имевших, ликвидирована неграмотность на всей территории Советского Союза. В национальных республиках строились школы, культурно-просветительные учреждения, в которых преподавание и занятия велись на национальных языках; создавались газеты, институты, киностудии, театры — драматические и оперно-балетные.

В национальных республиках широко развернулось «культурное строительство» — создание и формирование национальных театров, в том числе и оперно-балетных. Развитие профессионального хореографического искусства в национальных республиках в 1930-е годы сочетало в себе изучение русской школы классического танца, практическое освоение сценического наследия отечественного музыкального театра, плодотворное изучение и развитие национального народного творчества, создание оригинальных спектаклей, вобравших и демонстрирующих национальные традиции — музыкальные, хореографические, исполнительские. Лучшие артисты, балетмейстеры, композиторы Москвы и Ленинграда приезжали в театры национальных республик для участия в спектаклях, консультациях, постановках, организации студий и театральных коллективов. Важная роль придавалась подготовке «национальных кадров»: в республиках организовывались театральные и танцевальные студии, талантливых детей отправляли в профессиональные учебные заведения Москвы и Ленинграда. В результате в республиках Советского Союза под непосредственным художественным руководством ведущих деятелей сценической культуры — педагогов, музыкантов, артистов, режиссеров, — формировались артистические кадры, возникали ансамбли

народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 74.

народной музыки, песни и танца, из хореографических и музыкальных студий рождался музыкально-драматический театр. Главным результатом культурного строительства 1930-х годов, политическим и художественным, стала «ликвидация отсталости художественной культуры народов нашей страны, имевшая место до революции»¹⁶⁰.

С начала 1930-х годов в столице проводились разнообразные смотры достижений народного хозяйства, науки и искусства.

Первым таким художественным смотром стали выступления в феврале 1936 года в Москве украинских артистов и музыкантов самых разных жанров. Состоялись концерты капеллы «Думка», женского хорового ансамбля, капеллы бандуристов, ансамбля украинского народного танца. Завершался смотр гастролями Киевского театра оперы и балета. Успех выступлений украинских артистов привел к решению об организации в столице декад национального искусства, которые проводились в Москве в 1937–1941 годах. За пять лет в Москве, на сцене Большого театра, свое мастерство показали представители союзных республик — Казахской, Грузинской, Азербайджанской, Киргизской, Армянской, Узбекской, Белорусской и Таджикской.

Декады национальных искусств являлись своеобразным художественным смотром и творческим отчетом республик. Каждая декада национального искусства имела большое художественное значение: в столицу приезжали сотни артистов и мастеров народного творчества — певцов, танцоров, драматических актеров, литераторов, музыкантов-исполнителей, композиторов; показанные спектакли становились предметом обсуждений и дискуссий, получали широкую прессу и в итоге формировали уникальную панораму художественной и культурной жизни Советского Союза.

Еще одним немаловажным явлением культурной жизни Советского Союза предвоенных годов было создание танцевально-песенных ансамблей, сначала — на уровне художественной самодеятельности, чуть позже — как профессиональные коллективы. Репертуар таких ансамблей составляли теат-

¹⁶⁰ Слонимский Ю. Советский балет. С. 352.

рализованные образцы народного фольклора, песни, пляски, танцы. Постепенно состав ансамблей обновлялся, на смену любителям пришли профессиональные исполнители, выпускники хореографических училищ и театральных школ, а программы для них начали сочинять профессиональные хореографы и балетмейстеры.

Большую роль в становлении народно-сценического танца сыграл Первый Всесоюзный фестиваль народного танца, состоявшийся осенью 1936 в Москве. В нем приняли участие более 800 артистов. Художественным итогом этого фестиваля стало создание в 1937 году, Ансамбля народного танца под руководством Игоря Моисеева, ядро которого составили участники Всесоюзного фестиваля народного танца. В короткое время Ансамбль достиг высочайшего профессионального уровня и сыграл огромную роль в популяризации народно-характерного танца.

Вторым крупным песенно-танцевальным ансамблем стал Ансамбль песни и пляски Красной Армии под руководством Александра Александрова. Созданная в 1929 году при Центральном доме Красной Армии небольшая полусамостоятельная труппа из 12 участников, быстро развивалась. Сделав основой репертуара красноармейские песни и пляски, связав их с творчеством народов Советского Союза, коллектив добился успеха, заняв поистине уникальную нишу в культурном пространстве страны. В 1935 году коллектив был реорганизован в Ансамбль песни и пляски Красной Армии под руководством Александра Александрова. Критики находили в номерах ансамбля «новое содержание и стиль искусства, оптимизм, силу, мужество, виртуозность исполнения»¹⁶¹.

В репертуаре ансамблей под руководством Моисеева и Александрова всегда присутствовали казачьи песни и пляски, таким образом, можно говорить о профессионализации фольклорной народной традиции. А вскоре создаются песенно-танцевальные ансамбли, репертуар которых был основан на казачьих танцах. В 1936 в Ростове был создан Дон-Кубанский казачий хор,

¹⁶¹ Слонимский Ю. Советский балет. С. 166.

ныне — Ансамбль песни и пляски Донских казаков имени Анатолия Квасова. Первым руководителем ансамбля стал Н. С. Иванов, позднее в нем работали балетмейстеры Е. Л. Секержинский и Заслуженный артист РСФСР С. А. Книжников. В 1937 в Киеве создается Ансамбль народного танца Украины (ныне — Ансамбль танца Украины имени Павла Вирского).

Создание этих ансамблей окончательно утвердило казачьи танцы и пляски на профессиональной сцене, активно вводило их в балетный и хореографический репертуар, обогатило и расширило художественную палитру казачьих танцев и способствовало увеличению интереса к изучению и освоению танцевального фольклора казаков.

3.2. Хореографическая сюита «Кзаки» (1942) — один из первых опытов создания концертной программы на основе казачьих танцев

В годы Великой Отечественной войны деятели советского театра, как и весь советский народ, сражались за свободу и независимость нашей Родины. Многие артисты и музыканты, певцы и танцовщики вступали в ряды народного ополчения, заняв свои места на линии обороны, вместе со всеми работали на строительстве оборонительных укреплений, уходили на фронт бойцами Красной Армии.

Театры брали культурное шефство над Красной Армией, лозунг «Все для фронта!» становился буквальным. Театральные и художественные коллективы организовывали концерты для воинских частей, госпиталей, военкоматов, посылали на фронт концертные бригады. За годы войны состоялось 1.350.000 художественных выступлений, из них 437.000 концертов и спектаклей непосредственно в боевой обстановке¹⁶².

На фронт выезжали многочисленные театральные коллективы и концертные бригады. Репертуар этих бригад был разнообразен и включал рус-

¹⁶² Эти цифры приводятся в статье А. Покровского «Артисты на фронте», опубликованной в газете «Советское искусство» (1947, № 197). Цит. по: Слонимский Ю. Советский балет. С. 250.

скую классическую музыку, фрагменты классических опер и балетов, народные песни и пляски. Сюжеты танцевальных композиций рождались из окружающей действительности — часто они появлялись как импровизации, мгновенный отклик на события войны: сражения, победы, подвиги советских людей, героические поступки, комические эпизоды, сатирические зарисовки; песни и танцы, посвященные мирной жизни...

При каждом фронте имелся свой ансамбль, состоящий из певцов, музыкантов, танцовщиков, артистов и чтецов. По меткому выражению Юрия Слонимского, то был «в полном смысле слова авангард театра, в том числе и балетного»¹⁶³. Казачьи танцы, воплощавшие героизм и удаль народа, часто исполнялись в концертных программах фронтовых бригад.

Помимо создания концертной программы из отдельных номеров, постановщики удачно сочиняли концертные программы на определенную тему. Таким замечательным примером стала концертная хореографическая сюита «Казачьи танцы», которую исполнял Ансамбль Донского фронта.

Эта хореографическая сюита сочинялась в 1942 году, в самый трагический период Великой Отечественной войны, когда фашистские войска подошли к Волге, прорвались на Кавказ. Языком танца велось повествование о мужестве и героизме советских воинов, вдохновляя на борьбу с врагом. Автором хореографии был Павел Вирский, уроженец Одессы. Его учебный багаж составляла Ришельевская гимназия, затем — Одесское музыкально-драматическое училище и Московский хореографический техникум, где он занимался в классе у знаменитого виртуоза Асафа Мессерера. Вирский не стал классическим академическим танцовщиком, но он невероятно любил народно-характерный танец, прежде всего, украинский. Павел Вирский выработал свой оригинальный творческий почерк хореографа: в своем творчестве он соединил украинский фольклор с традициями академического танца, придав ему яркую театральную форму. В 1937 году Вирский стал основателем Ансамбля народного танца Украины, в репертуаре которого значитель-

¹⁶³ Слонимский Ю. Советский балет. С. 264.

ное место занимали танцы запорожских казаков. Большой успех принесла Вирскому постановка хореографической поэмы о казаках, сочиненная в 1942 году. Представим ее подробнее¹⁶⁴.

Пластический эпиграф композиции — живописные группы спешившихся казаков. Сигналы трубы призывают на построение, казаки выстраиваются единым военным строем, во время перестроений их движения говорят о силе, мужестве, беспрекословном повиновении приказам. Следующий танцевальный эпизод — привал. Казаки исполняли лихую народную пляску с характерными для нее скачками и полетами. Затем следовало соло казака-разведчика, хореограф обыгрывал образ орла, парящего над степью и зорко оглядывающего родную землю. Заметив врага, он бросался на него и, уничтожив того в короткой схватке, снова взмывал ввысь и продолжал свой бдительный полет. Завидев приближающуюся орду, разведчик подавал условный знак казакам, звучал сигнал боевой тревоги, войско казаков вступало в яростное сражение. Конный строй несся в атаку прямо на зрителей, падали сраженные вражескими пулями казаки, но тут же в бой вступали новые бойцы, смыкая строй. Темп скачки убыстрялся, лавина казаков обрушивалась на врага и одерживала безусловную победу...

И вновь хореографические образы казаков воплощали мощь, героизм, отвагу, они призывали к беспощадной борьбе против фашистских захватчиков, воодушевляли воинов и вносили свой вклад в дело Победы советского народа...

Сюиту «Казаки» отмечает безупречно выстроенная драматургия: сольные номера чередовались с массовыми, лирику сменяла патетика. Средствами хореографии создавались пластические образы русских воинов-казаков, эти образы опирались на исторические и поэтические ассоциации. Эмоционально насыщенная хореография отвечала художественным задачам постановки и воплощала героику времени.

¹⁶⁴ Описательная реконструкция сюиты сделана на основе очерка, опубликованного в кн.: Слонимский Ю. Советский балет. С. 266–267.

3.3. Государственный театр танца «Казачи России» и его деятельность в сохранении и развитии танцевальных традиций казаков

Долгое время Ансамбль донских казаков им. Анатолия Квасова, созданный в 1936 году, оставался единственным профессиональным танцевальным ансамблем Советского Союза, чей репертуар основывался на хореографическом и песенном наследии казаков. Анатолий Квасов сделал упор на сбор и изучение народно-песенного творчества казаков Донского края — организовывались и проводились фольклорные экспедиции, были записаны десятки и сотни песен казаков, из которых затем формировались концертные программы коллектива. Но все же художественная деятельность коллектива ограничивалась, по большей мере, изучением песенного и танцевального фольклора юга России.

Политические трансформации, произошедшие на постсоветском пространстве в начале 1990-х годов, сильно изменили и культурную картину нашей страны. Социально-политические и экономические изменения, распад великого государства и утрата многих идеалов (да, не бесспорных!), которые формировали картину мира советского человека, новые экономические реалии привели к кризису системы жизненных и культурных ценностей. Затронули они и российское искусство, которое в эти годы характеризовалось коммерциализацией, снятием каких бы то ни было ограничений, в т.ч. и нравственных, огромным влиянием западной массовой культуры.

Но именно в это непростое время, в 1990 году, в Липецке хореографом Леонидом Миловановым был создан ансамбль «Казачи России». Фундаментом, на котором выстраивалась художественная концепция нового ансамбля, была идея утвердить и восславить наши духовные ценности, «великую казачью культуру»¹⁶⁵. В годы, когда экраны и подмостки заполнили терминаторы, франкенштейны и хищники, небольшой коллектив противопоставил им

¹⁶⁵ Сайт театра танца «Казачи России»: <https://cossacksdance.ru/история-2/> (дата обращения: 27.09.2023).

русских героев-казаков, стоящих на страже российских рубежей, воплотивших в своих песнях и танцах вечные представления о добре, мужестве, справедливости, любви...

В 1991 году в Москве, на сцене концертного зала «Россия» состоялся дебют нового коллектива, сразу поразившего зрителей исполнительским мастерством и масштабом представленного репертуара. Впервые, без каких-либо географических ограничений, было представлено культурное наследие всех казачьих регионов нашей страны — юга России, Сибири и Дальнего Востока. Репертуар театра — своеобразная энциклопедия казачьей жизни. Вот уже более тридцати лет коллектив «Казачья Россия» демонстрирует своё мастерство на лучших концертных площадках мира — артисты выступали с гастрольными программами во многих странах мира — Великобритании, Германии, Дании, Греции, Китае, Канаде, США, Франции, — везде достойно представляя Россию и уникальную казачью культуру. В 2012 ансамбль получил художественный статус «театр танца». Сегодня «Казачья Россия» является крупнейшим коллективом страны, представляющим в своем репертуаре обширную палитру танцев, относящихся к различным казачьим субэтносам.

Высокое профессиональное мастерство артистов Театра позволяет создавать им не только концертные программы, но и полноценные музыкальные спектакли, на стыке мюзикла и балета. В 2015 образы романа М. Шолохова «Тихий Дон» воплотились в синтетическом спектакле «Донская легенда». Эта постановка Георгия Ковтуна стала ярким событием в жизни коллектива и России (спектаклю посвящен отдельный параграф диссертации «Вокально-хореографический спектакль “Донская легенда” (2015) — уникальный пример интерпретации казачьего фольклора»). За «Донской легендой» последовали и другие премьеры. В 2018 был поставлен вокально-хореографический спектакль «Пугачев», созданного по роману А.С. Пушкина «Капитанская дочка» (режиссер и хореограф Екатерина Милованова, композитор Алексей Сергунин) — уникальный синтез современной музыки, казачьего музыкального наследия, народного и современного хореографическо-

го искусства. В 2021 зрители увидели постановку «Казачьи в Париже» (режиссер и хореограф Екатерина Милованова, композитор Алексей Сергунин), в которой средствами песни и танца рассказывалось о событиях 1814 года: о победе над Наполеоном и о взятии Парижа русскими войсками. Таким образом, коллектив театра танца «Казачьи России» успешно решает сложные художественные задачи — на основе казачьего фольклора создаются масштабные спектакли, повествующие о героической истории российского казачества и нашей Родины.

3.4. Репертуар концертной программы

Государственного театра танца «Казачьи России»¹⁶⁶

Репертуар театра танца «Казачьи России» насчитывает несколько десятков названий — танцев, песен, оркестровых пьес. Концертные программы коллектива являются современным примером сценического воплощения танцевальной культуры российского казачества, они состоят из танцев казаков, населяющих современную территорию России — донских, волжских, кубанских, «некрасовцев» и др.

Это позволяет нам наглядно сопоставить их танцевальную лексику, присущие каждому «войску» уникальные технические элементы и особенности их исполнения.

В концертной программе театра танца «Казачьи России» представлены вокальные, музыкальные, хореографические и смешанные песенно-танцевальные композиции, основанные на казачьих фольклоре и традициях.

Анализ хореографии номеров концерта позволяет нам выделить основные отличительные национальные особенности той или иной казачьей общности, определить характер танцев, выделить сходные технические элементы, приемы исполнения, схожести и различия в хореографическом рисунке.

¹⁶⁶ В данном параграфе использованы материалы и выводы исследования, выполненного и опубликованного автором диссертации единолично: Горбатов С. В. Многообразие и характерные особенности сценической танцевальной культуры российского казачества // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 3 (68). С. 45–56.

Значительное влияние на хореографию оказывают этнографически достоверные костюмы исполнителей, а также применяемые в танцах сценические аксессуары — нагайки, имитация казачьего вооружения — пики, сабли, а также музыкальные инструменты.

Номера, как правило, обладают внутренним содержанием, имеют сюжетную основу с выраженной драматургической линией взаимоотношений персонажей, как, например, в танце волжских казаков «Чернобровый, черноокий», где представлено развитие конфликта двух соперников за обладание сердцем прекрасной девушки.

«Хоперцы» — танец донских казаков. Один из самых популярных номеров в репертуаре ансамбля «Казачьи Кавказ», обычно открывающий программу концертов, — «Хоперцы», танец донских казаков, название которого содержит указание на представителей одного из старейших казачьих войск — Хоперского, по месту их проживания — бассейну реки Хопер.

Этот чисто мужской танец исполняется 12 танцовщиками с бутафорскими пиками (основным оружием казаков с XVIII-XX вв.) и представляет собой вид «военного» танца, с включением в хореографию элементов владения оружием и строевой подготовки.

Пика в танце служит не только демонстрацией принадлежности к военному сословию, атрибутом казака, но и активно используется в качестве подсобного аксессуара при выполнении некоторых прыжков, в частности, артисты делают высокий «голубец», держась за пик с упором в пол.

Музыкальное сопровождение номера — ритмичный бой полковых барабанов, ударных инструментов — призван создать атмосферу боя или военной тренировки. В дополнение к ритмическому барабанному бою, артисты периодически громко отсчитывают музыкальный счет на доли: «раз» «два»! Это также создает впечатление боевой подготовки, обучения владением оружием.

Построение танцовщиков в начале номера, при выходе, традиционное для массовых танцев — все двенадцать человек стоятся в три колонки по че-

тыре человека, фронтально к зрителю. Танцовщики выполняют упражнения с пиками: «колют» воображаемого противника, перебрасывают древко пики из руки в руку, крутят пики в воздухе. В процессе танца также происходит парная имитация боя на пиках — один на один.

Затем происходит перестроение, группа делится на две равные части и первая шестерка строится в две диагонали в правой части сцены, повторяя серию упражнений с копьем, в то время как вторая шестерка стоит в колонне слева. Среди чисто танцевальных элементов, включенных в комбинации, преобладают выстукивания, большие *battements* с опорой на пику, присядки с выбросом ноги в сторону. После завершения комбинации движений, первая шестерка строится в колонну справа, а вторая повторяет исполненную ими комбинацию.

После этого следует общее перестроение в центр в круг — танцовщики стоят спиной друг к другу в небольшом приседе, с пиками, выставленными перед собой, имитируя боевое построение, а затем начинают мелкий бег по кругу, сохраняя общий «ощетинившийся» рисунок группы. Из круга танцовщики разворачиваются в три колонны, причем часть уходит за кулисы. Оставшиеся припаданиями на одну ногу производят имитацию верховой езды, держа пики наперевес.

Далее начинается традиционная для всех народных танцев часть, где масса расходится на полукруг, освобождая место для выступлений солистов, попеременно исполняющих различные трюки (в казачьей терминологии — «шемиции»). Музыкальное сопровождение меняется — вступает оркестр, состоящий из традиционных народных инструментов — баян, трубы, флейты, домры, ударные. Пики солистов, исполняющих трюки, передаются стоящим в полукруге танцовщикам. В число трюков, исполняемых в танце «Хоперцы», такие традиционные для украинских и русских танцев элементы, как разножка в прыжке с подходом через раз и подряд, «склёпка» с упором на обе руки и выбросом вытянутых ног вперед, «ползунок» с продвижением по кругу, движение «бочонок» по кругу и др.

Трюковая часть показывает индивидуальное исполнительское мастерство танцовщиков, эмоционально воздействует на зрителя, создавая необходимый эффект зрелищности, демонстрирует ловкость, удаль, широту танца, придает ему мужественный, смелый характер, а значит, успешно работает на создание образа казака-воина, бесстрашного и отчаянного защитника родины, искусного как на поле брани, так и в пляске.

В финальной части номера танцовщики выстраиваются в рисунок, схожий с первоначальным: в три колонны по четыре исполнителя. После повторного исполнения короткой комбинации «военных упражнений» с пиками, все принимают финальную позу — первая линия на колене, пики опущены в пол, вторая с пиками на выпаде, третья — стоя, с пиками выставленными вверх.

Хореография номера в целом построена на двух основных базовых блоках, каковыми являются: а) имитационное воспроизведение подлинных приемов владения традиционным холодным оружием казаков — пикой; б) танцевальные движения, характерные для украинского и русского народного танца. Это указывает на совместное влияние украинской и русской танцевальной культуры и их взаимопроникновение в процессе формирования оригинальной хореографической культуры донских казаков, живущих в приграничных областях между Украиной и Россией, в данном случае, в бассейне реки Хопёр.

Рисунок постановки достаточно традиционен для указанных видов танца, не отличается оригинальностью групп и построений, включающих в себя фронтальные и диагональные прямые, колонны, полукруг.

Липецкая «матаня». История липецкого казачества уходит своими корнями в конец XIV века. По сути, именно с этих, расположенных на южных границах тогдашней Руси, начали свое распространение казаки как особая этно-социальная группа. Город Лебедянь, административный центр района Липецкой области, может по праву считаться «базой» российского казачества, откуда расселение казаков активно пошло далее на юг, в первую очередь, в

бассейн реки Дон. Надо отметить, что и сам ансамбль «Казачьи России» был основан в Липецке, что проводит символическую линию исторической преемственности.

В связи с тем, что лебедянские казаки были своего рода «первопроходцами», родоначальниками формирующегося казачьего субэтнуса, их культура за минувшие столетия осталась тесно связанной с великорусской культурной традицией. Поэтому в народной культуре, танцевальном и песенном фольклоре лебедянских казаков трудно найти коренные отличия от общерусской народной традиции. Это отчетливо видно на примере номера «Липецкая матаня».

«Матаня» это наигрыш, который являет собой музыкальную композицию, предполагающую музицирование «под пляску» с исполнением частушек. Характерные признаки мелодии — двудольный размер, быстрый темп, акцентная артикуляция. «Матаня» схожа с такими же популярными в народной культуре плясовыми наигрышами, как, например, «цыганочка», «барыня», матросское «яблочко» и др.

«Липецкая матаня» в исполнении ансамбля «Казачьи России» представляет собой смешанную вокально-танцевальную композицию. Исполнители — четыре пары солистов-вокалистов и двенадцать девушек-танцовщиц, одетых в сарафаны чуть ниже колен, в руках у исполнительниц белые платочки.

Номер начинается с вокального вступления, причем артисты исполняют при этом простейшие перестроения в виде хоровода и простых ходов по двум кругам, имитируя народные гуляния и общественные танцы, во время которых и исполнялась «матаня».

После вокального вступления следует выход шести девушек, *pas cougu* с переступанием на пятку и *saut de basque* с поджатыми ногами. Танцовщицы строятся в круг, лицом друг к другу, исполняют комбинацию дробей, ход с выстукиванием и выходят в линию с большими интервалами, в которые подходят вокалисты.

Затем следует второй вокальный кусок, в ходе которого танцовщицы

делают движения корпусом, приседают, машут платочками, таким образом «реагируя» на песенные реплики, подпевают коллегам.

Выходит вторая шестерка танцовщиц. Танец возобновляется — двумя линиями исполняется «прочес» снизу-вверх и обратно ходом с дробями, при этом руки либо сложены перед грудью, с поочередным приподниманием плечей, либо руки «играют» с платочками. Затем все разбиваются по парам, держат друг друга за талию, делают совместные переходы, с сильными наклонами корпуса вперед и назад, выстраиваются в две линии, при этом пары распадаются. После нескольких «прочесов» в разных направлениях и вариативных построениях, группа танцовщиц строится в три линии по четыре человека в центре, по обеим сторонам стоят вокалисты, поющие частушки.

Затем следует короткий сольный фрагмент в исполнении пары танцовщиц — комбинация дробушек с вращениями, после которой все расходится на большой полукруг.

Начинается обычная для народно-сценических танцев часть, демонстрирующая индивидуальные умения и исполнительское мастерство артистов — сложные связки выстукиваний с продвижением в двойке, комбинации вращений с дробями с продвижением по диагонали, «народное» *fouettes en tournant*,

Все танцевальные куски исполняются с варьированием количественного состава — по двое, трое, четверо и т.д. В финальной части танца к женскому составу танцовщиков присоединяется группа мужчин в составе десяти человек.

После слов вокалистов: «И пить будем, и гулять будем, с молодыми казачками танцевать будем!» — девушки уходят. На новую музыкальную тему выходят переменным ходом с двух сторон танцоры, одетые в красные косоворотки. Ход по кругу оканчивается выходом в две фронтальные линии и исполнением короткой комбинации с «ковырялочкой». Далее расход на полукруг, в центре солисты исполняют «фляки» или «флажки» (на одну руку) по диагоналям, бочонок по кругу.

К мужчинам присоединяются девушки, танец заканчивается парными комбинациями — движениями «кадрилли», в обнимку. Финальная поза — фронтально, в две линии, попарно.

Украинский гопак. Танец начинается с выхода двенадцати девушек по диагонали из точки шесть в точку два, характерным бегунцом, причем руки постепенно раскрываются в стороны. Линия разбивается на две части, образующие два небольших круга по сторонам сцены. Продолжая мелкое *pas souci*, танцовщицы делают мягкие *port de bras*, поочередно проводя руки через третью позицию в стороны. Совершив два полных круга, артистки перестраиваются в один большой круг, а затем раскрываются в широкий полукруг.

Из левой кулисы появляются поочередно группы танцовщиков, по четыре человека, все в традиционных украинских вышиванках, широких шароварах красного цвета, подпоясанные широкими синими кушаками.

На одну музыкальную фразу каждая четверка мужчин последовательно исполняет различные танцевальные комбинации, включающие в том числе прыжковые движения *sauté* с движениями рук из стороны в сторону и уходом в глубокую растяжку с касанием пола ладонью, высокие голубцы с выбросом ног.

После выхода всех трех мужских четверок, артисты образуют пары, подойдя к стоящим в полукруге девушкам, и начинают движение по кругу, держа партнершу за руку, другая рука при этом открыта в сторону, с ладонью над головой партнерши. После небольшого ряда быстрых перестроений в круговые рисунки, пары разбиваются, мужчины становятся в полукруг, девушки образуют в центре фронтальную группу в линии по четыре человека.

Исполняется женское соло — девушки медленно поворачиваются вокруг своей оси, ноги по шестой позиции, голова остается на зрителя, всего делая по одному обороту в правую и левую стороны. Затем, сохраняя рисунок в линии, все припаданиями сходятся к центру и расходятся обратно — сперва боком, а затем лицом друг к другу, с поклонами. После этого девушки расходятся по сторонам, оставляя место для мужчин, которые, оставаясь на своих

местах в полукруге, приемом канона по четверкам, исполняют комбинацию с двумя *tours en l'air* и присядкой с поочередным выбросом ног в сторону.

Далее все разбиваются на пары и бегом по кругу через «ручеек» (пары с левой стороны проходят, согнувшись, под соединенными руками пар с правой стороны) расходятся в рисунок по центру – в три линии по четыре пары.

Комбинации в паре содержат повороты лицом к партнеру, держась за талию, ноги — низкий голубец, руки разведены в стороны. После расхода мужчин на полукруг девушки остаются в центре и исполняют комбинацию с «ковырялочкой» и характерным вращением *fouettes en tournant*, с руками на талии. Далее все расходятся на полукруг, а один солист исполняет ползунок из центра с продвижением, спускаясь из точки пять вниз, по направлению к зрителю. Этот сольный фрагмент открывает серию трюковых выходов артистов, демонстрирующих индивидуальное исполнительское мастерство. Все фрагменты имеют продолжительность в одну музыкальную фразу.

После ползунка четыре девушки в рисунке «квадратом» вертят по кругу *tour riche* и *chaines* в народном характере, с одной рукой на талии, а другой рукой уходящей за голову при повороте (как в классическом чардаше).

Солист, начиная из точки два, делает «открытую козу» — движение со специфично «открытыми» ногами, на большом баллоне, на целый круг, проходя вдоль стоящих полукругом артистов в конце исполняет *revoltade*.

Двойка мужчин из точки восемь, двигаясь по прямой по авансцене, исполняет синхронно махи правой ногой вперед с уходом в продольный шпагат на полу, повторяя комбинацию четыре раза.

Двойка девушек, дважды повторив связку движений, состоящую бега по небольшой окружности с *sabriole* из стороны в сторону, переходят на цепочку стремительных вращений *chaines* с продвижением по прямой в сторону точки два.

Далее выходят поочередно две пары мужчин, которые двигаются по авансцене, из точки два в точку восемь, и в обратную сторону соответственно. Первая пара танцовщиков делает синхронно стойку на руках, с резким

выбросом обеих ног почти вертикально вверх, а после опускания ног с места уходят на фляк назад. Вторая пара танцовщиков исполняет подряд разножки, с корпусом, наклоненным вперед, кончиками пальцев касаясь предельно вытянутых стоп. Характерной особенностью исполнения разножки в украинских танцах является небольшое сгибание раскрытых в прыжке в стороны ног, из-за широких шаровар это чаще всего не видно зрителю, к тому же корпус танцовщика в этот момент значительно наклоняется вперед.

И ту и другую комбинацию артисты завершают глубоким *plie* и позой по второй позиции, с руками на поясе.

Солист в центре полукруга исполняет одиночные *tour en l'air* с высоко поджатыми ногами, причем в положении на воздухе *en face* руками бьет по голенищам поджатых ног. Окончание комбинации в позу по широкой второй позиции, руки раскинуты в стороны.

Женская двойка исполняет серию характерных *fouettes en tournant*, с рукой «за голову». На этом серия трюков завершается, начинается переход массы танцовщиков с полукруга на линейное построение, у попарно.

Все делают характерную «веревочку», в процессе исполнения меняя позиции рук от положения на талии до открытой третьей позиции над головой. Финал — у девушек вращение с припаданием и выход в позу с поднятыми в раскрытую третью позицию руками, а у мужчин два *tour en l'air* с выходом на колено, руки на второй позиции.

Танец кубанских казаков. Кубанское казачье войско было сформировано в 1860 году путем окончательного завершения процесса последовательного слияния нескольких казачьих войск, начиная с конца XVIII века — Черноморского (из части верных запорожских казаков), Екатеринославского и Азовского.

Находясь на южных рубежах Российской империи в трудные годы войны с горцами Кавказа, вблизи старого врага Отечества — Османской империи, кубанцы всегда отличались высокой готовностью встать на защиту родной земли, славились завидным мастерством и выучкой в ратном деле.

Обосновавшись на территории современного Краснодарского края, кубанские казаки многое восприняли от народов, населяющих Северный Кавказ, в культурном, бытовом и фольклорном плане. Взаимопроникновение культур отразилось на внешнем виде казаков, их музыкальном, вокальном и танцевальном наследии.

В танце кубанских казаков с особой наглядностью проявилась неразрывная связь казачьих танцев с военной подготовкой, обучением владению оружием, приемам верховой езды. Вместе с тем, танцевальная культура кубанцев проникнута сдержанным лиризмом, уважительным отношением к женщине — подруге и матери, хранительнице домашнего очага. Элементы бытовой и обрядовой традиции прочно вошли в хореографию кубанских танцев, стали их неотъемлемой частью.

Танец кубанских казаков «Праздничный» в исполнении ансамбля «Казаки России» начинается группой мужчин-танцовщиков, облаченных в традиционный казачий костюм: длиннополую черкеску с газырями и башлыком, папаху-кубанку. Основным уставным холодным оружием кубанцев была пашка, с 1850-х годов пришедшая на смену старинной казацкой сабле.

Музыкальная основа номера складывается из нескольких разных по характеру фрагментов народных и авторских песенных и плясовых мотивов. Начало номера — инструментальное вступление — обладает ярко выраженным мужским характером, резким, сильным, с отрывистым ритмом.

Весьма эффектен выход-«выезд» казаков, имитирующий верховую езду, когда корпус танцовщиков наклонен вперед, руки держат воображаемые поводья, а ноги высоко выбрасываются вперед в прыжке, словно изображая безудержную скачку на горячих конях, в сочетании с ритмичными взмахами пашкой. Все это создаёт образ удалых воинов.

После короткого *entree* мужского состава (12 человек) следует выход девушек: танцовщицы садятся на одно колено в три линии по диагонали, лицом в точку два, а их партнерши, выходя им навстречу, несут в руках пышные караваи хлеба на вышитых праздничных рушниках. Из общих групп мужчин

и женщин выделяется пара солистов.

Музыкальное сопровождение следующей танцевальной композиции — два куплета песни «Каким ты был, таким остался» из классического советского кинофильма «Кубанские казаки» на музыку И. Дунаевского, слова М. Исаковского.

В танце обыгрывается обряд подношения каравай, как символа достатка, счастья и семейного благополучия, а также самой Кубани, как богатейшей российской житницы. Лирическое настроение песни и танца подчеркнуто отношениями сольной пары — девушка передает партнеру каравай, тот благоговейно его принимает, целуя. У массы, разбившейся на пары, простые движения — припадания, повороты вокруг оси. Солисты проходят сквозь «коридор», образованный поднятыми и натянутыми между парами танцовщиков рушниками, начиная ход массы «ручейком», отвешивают церемониальные поклоны друг другу и зрителю.

В завершении лирического фрагмента масса выстраивается «клином» с острой вершиной на зрителя, солисты остаются в центре (танцовщик отдает каравай с рушником).

Следующий танцевальный отрывок на народную мелодию начинает солист — ходом лезгинки полукругом по авансцене до центра, затем поднимается вверх к вершине «клина», который в свою очередь начинает движение на зрителя, заставляя солиста отступать спиной назад, тем же ходом лезгинки, вызывая партнершу на танец.

После небольшого парного танца, где используется принцип перепляса, когда партнеры «отвечают» на танцевальные реплики друг друга, вступает масса, причем стоит отметить, что хореография строится на характерных движениях, заимствованных из кавказских танцев, в первую очередь, горской лезгинки с ее резкими выбросами ног и положением рук танцоров.

И вновь происходит смена музыкального материала. К оркестровому сопровождению подключается кавказский барабан (дхол, доули), который выходит на первый план в музыкальном аккомпанементе: его энергичный,

зажигательный ритм словно подстегивает танцовщиков, вселяет в них неистовый дух танца.

Женский состав ансамбля удаляется за кулисы, и начинается одна из наиболее зрелищных и отвечающих истинно казачьему духу частей танца кубанцев — имитация боевых упражнений с шашками, как индивидуальных, так и в паре (рубка), причем артисты действуют и одной и двумя шашками одновременно.

При работе в паре удары шашками наносятся, стоя визави, высоко перед собой, также в комбинации два удара — шаг в сторону с поворотом, или удар — один *pirouette*; производятся «подсечки» шашкой по полу, причем «противник» в этот момент прыгает с поджатыми ногами, чтобы избежать удара; бег по кругу в парах, лицом к лицу, продолжая рубку; удары голомешью шашки о голенище сапога на работающей ноге, поднятой махом вперед, и удары по типу третьей части танца «гаучо» в постановке ансамбля имени И. Моисеева.

После завершения «боевой части», в концовке которой мужчины садятся на колени и кладут шашки на планшет сцены, на выход женского состава вновь происходит смена музыкального материала.

Исполнив массовую комбинацию выстукиваний, из группы девушек выделяются три солистки, которые демонстрируют сложный технический трюк — *tour an l'air* с поджатыми ногами, по шестой позиции, руки раскрыты в сторону на вторую позицию.

Номер завершается парным танцем, где мужчины вновь демонстрируют фланкировку шашками — технику круговых вращений, а девушки обегают вокруг них.

При выходе в финальную позу девушки расходятся в *chaines*, по лучам от стоящей в центре группы мужчин, которые подняв правую руку с шашкой вверх, левой рукой держат конец рушника, закрепленного на талии партнерши.

«Чернобровый, черноокий» — танец волжских казаков. Волжское

казачество ведет свою историю с 1734 года, когда указом Анны Иоанновны было учреждено Волжское казачье войско. Оно просуществовало до конца XVIII века, когда в результате пугачевского восстания войско было расформировано, а казаки, его составлявшие, большей частью были переселены на Северный Кавказ. В результате этого, непосредственно на Волге осталась небольшая группа казаков, поселившихся в двух станицах в границах нынешней Волгоградской области.

Музыкальная основа танца — русская народная песня «Чернобровый, черноокий», номер исполняется в сопровождении оркестра и хора.

Танец имеет ясно выраженную драматургическую основу — молодая девушка принимает ухаживания двух молодцов и выбирает того, кто ей более люб.

На соревновании двух претендентов на любовь красавицы построена хореографическая драматургия танца — два солиста, каждый со своей «группой поддержки» исполняют перед девушкой виртуозные элементы мужского народного танца.

Танец начинается с выхода девушки плавным, скользящим над полом ходом из точки шесть по полукругу в точку восемь, словно она ищет кого-то взглядом. Танцовщица облачена в длинный традиционный праздничный сарафан и расшитый кокошник, с платком в руке. Ей навстречу выходит первый кавалер в сопровождении шести «дружков», все они одеты в шелковые рубахи разных цветов, на головах папахи, в руках у каждого нагайка.

Пара солистов в сопровождении «дружков» движется по полукругу до центра, где они наталкиваются на соперников — вторую группу танцовщиков такого же состава. Между солистами-мужчинами происходит короткая танцевальная «схватка», девушка отходит на авансцену в точку один и оттуда наблюдает за танцем мужчин. После каждого сольного фрагмента она выходит на середину с поясным поклоном, либо обходит стоящих в полукруге танцовщиков плавным ходом, не отдавая никому явного предпочтения, и каждый раз возвращается в исходную точку.

Перед девушкой разворачивается танцевальный поединок, в котором участвуют не только солисты, но и их «свита». Мужчины танцуют с нагайками, активно используя их в танце, — ударяют по голенищам, наносят хлесткие удары по полу, садятся на колено, согнув корпус и касаясь сложенной нагайкой пола.

В сольных и парных танцевальных кусках преобладают широкие маховые движения ног (*grand battement*) с полусогнутыми и вытянутыми коленями в разных направлениях (вперед, в сторону, назад) с одновременными взмахами рук; широкие шаги, *pirouettes* и *saut de basque* .

Ближе к финалу танца солистка становится наверху по центру, справа и слева от нее в диагонали выстраиваются танцовщики, представляющие две «противоборствующие» стороны. В какой-то момент два солиста уже готовы схватиться в центре, но между ними с платком встает девушка, кланяется одному с извинениями, и, повернувшись к его сопернику, уходит с ним за кулисы, а неудачливый кавалер, ударив нагайкой оземь, удаляется в другую сторону.

На этом драматургический конфликт номера оказывается исчерпан, и следует финал, где оставшиеся на сцене танцовщики-«друзки», выстроившись фронтально в две линии по четыре человека, исполняют танцевальную комбинацию на ранее исполнявшемся в номере хореографическом материале — с высокими *battements*, прыжками с уходом в растяжку в пол, поворотами, падением на колено с ударом сложенной нагайкой в пол. Финальная поза — первая линия на колене, вторая стоя.

Представленный анализ концертного репертуара театра танца «Казачьи России» убедительно демонстрирует широту хореографического материала — представлены танцы казаков всех регионов России, это своеобразная «энциклопедия казачьей жизни». Подлинный казачий фольклор творчески переосмысливается профессиональными балетмейстерами через призму академического классического и характерного танцев. Результат артистической и творческой деятельности балетмейстеров и исполнителей — в создании уни-

кальных хореографических произведений, представляющих все грани такого выдающегося художественного явления мировой культуры как казачий танец.

3.5. Интерпретация казачьего фольклора

в вокально-хореографическом спектакле «Донская легенда»¹⁶⁷

В феврале 2015 года Государственный театр танца «Казачи России» под руководством Леонида Милованова показал мировую премьеру — вокально-хореографический спектакль «Донская легенда» по мотивам романа-эпопеи Михаила Шолохова «Тихий Дон». Проект был воплощен в жизнь благодаря гранту Министерства культуры Российской Федерации, полученному в результате конкурсного отбора творческих проектов музыкальных организаций.

К творчеству Михаила Шолохова и, особенно, его роману-эпопее «Тихий Дон», деятели как российского, так и зарубежного музыкального театра и иных визуально-сценических жанров обращались издавна и далеко не однократно. Достаточно вспомнить оперу Ивана Дзержинского «Тихий Дон», поставленную еще в 1935-ом в МАЛЕГОТе, и знаменитый фильм советской эпохи режиссера Сергея Герасимова с Петром Глебовым в роли Григория и Элиной Быстрицкой в роли Аксиньи, снятый в 1957 году. Музыка к фильму написал один из самых успешных и плодовитых кино-композиторов СССР Юрий Левитин.

К XXI веку относится одноименный сериал, включавший более десяти серий, с музыкой известного петербургского композитора Юрия Красавина (получившего за эту работу премию «Золотой орел»), и, наконец, италорусский фильм, озвученный композитором Луисом Энрикесом Бакалов и

¹⁶⁷ В данном параграфе использованы материалы и выводы исследований, выполненных и опубликованных автором диссертации единолично: Горбатов С. В. Вокально-хореографический спектакль «Донская легенда» — пример сценического воплощения элементов танцевальной культуры казачества // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 4 (75). С. 23–34; Горбатов С. В. Многообразие и характерные особенности сценической танцевальной культуры российского казачества // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 3 (68). С. 45–56.

имевший очень непростую судьбу. Идея новой экранизации романа принадлежала именитому советскому актеру и режиссеру Сергею Бондарчуку, сумевшему заинтересовать одну из итальянских компаний; через несколько месяцев под финансовыми ударами производство прекратилось, материал незаконченной картины был конфискован, а съемки фильма — последнего в жизни Сергея Бондарчука (скончался спустя два года после описываемых событий) — продолжил его сын Федор Бондарчук, выкупивший рабочие материалы в 2005 и доснявший фильм.

Каждый из названных композиторов представил свою музыкальную концепцию сюжета — от «революционно-массовой» партитуры И. Держинского, опиравшейся на синтез крестьянского и солдатского фольклора с городской предвоенной массовой песней, до электронной музыки, коллажа и полипластовости, свойственных современным авторам.

При отборе музыкальной основы «Донской легенды» хормейстером коллектива С. Н. Смирновой и руководителем вокальной группы Г. Н. Миловановой была проведена работа по исследованию подлинного казачьего вокально-музыкального культурного наследия. Обработку музыкального материала и написание оригинальных произведений к «Донской легенде» осуществил руководитель оркестровой группы коллектива «Казачьи Кавалеры России», баянист и аранжировщик Р. В. Семьянинов. Кроме того, в партитуре спектакля использована музыка композитора Е. А. Лапейко.

Для создания хореографии «Донской легенды» был приглашен известный петербургский хореограф, заслуженный деятель искусств РФ, народный артист Республики Татарстан Г. А. Ковтун. В результате реализации постановщиком задуманной им концепции, «Донская легенда» приобрела черты современного синтетического спектакля, соединяющего в себе различные виды танца, вокальное искусство и элементы драматического театра.

Хореографическая партитура спектакля составлена из номеров, созданных на основе традиционных плясок донских и кубанских казаков, стилизованного классического танца и современной пластики. Разные хорео-

графические языки характеризуют различных персонажей. В вокальных номерах, которыми насыщен спектакль, используются как аутентичные казачьи песни, так и современные композиции, аранжированные в этнографическом казачьем стиле.

По сути «Донская легенда» представляет собой характерный сюжетный балет, основа его хореографической лексики — народный и характерный казачий танец.

Оглядываясь назад, в историю балета, можно увидеть прямые аналогии в наследии отечественного искусства хореографии — это уже упоминавшиеся спектакли «Партизанские дни» В. И. Вайнонена и «Тихий Дон» Н. Н. Боярчикова.

Приступая к созданию спектакля «Донская легенда», авторы, безусловно, сознавали те творческие вызовы, которые стояли перед ними. В первую очередь это касалось действующих лиц, которых в романе Шолохова великое множество. Специфика театральной постановки потребовала сократить число героев до минимума, оставив лишь основных персонажей, среди которых Григорий, Петр и Дуняшка Мелеховы, их отец и мать, Дарья, Степан, Акси́нья, Наталья а также Михаил Кошевой. Ключевым образом спектакля, своего рода связующим звеном, стал образ Смерти, которая незримо для героев присутствует на сцене, управляя человеческими судьбами. Каждый из артистов проявил себя не только в качестве исполнителя хореографических партий, но и продемонстрировал навыки актерской игры.

Балетмейстер Ковтун, учитывая специфику коллектива, создал хореографический текст, в котором сочетаются несколько видов сценического танца. Базой стал народно-характерный — это основное выразительное средство, на котором строится вся творческая деятельность коллектива «Казачьи России». На народно-характерном танце построен весь текущий репертуар ансамбля.

Репертуар театра танца «Казачьи России» состоит из танцев, представляющих собой примеры плясок разных казачьих «войск» — Донского, Запо-

рожского, Кубанского, Волжского и др. Соответственно, для хореографии спектакля «Донская легенда» были использованы преимущественно танцевальные элементы, характерные для донского и кубанского казачества.

Здесь можно привести в качестве примера такие движения, как «разножка» и «щучка». Эти прыжки образно отражают определенные приемы рукопашного боя, когда боец, взмывая в воздух, наносил противнику удары ногами. При исполнении «разножки» обе ноги после толчка от пола, раскрываются в стороны до положения шпагата, а корпус подается вперед с тем, чтобы в высшей точке ладонями обеих рук произвести хлопок по голени. Для исполнения «щучки» толчок также производится с двух ног, которые затем поджимаются под себя и быстро вытягиваются вперед. Одновременно корпус также сильно подается вперед и руки хлопают по вытянутым ногам.

Еще одно распространенное в танце движение — «ползунок» на полной присядке, имитирует прием боя спешенных воинов против всадников, когда казак с обнаженной шашкой на плече «проползал» под брюхом у коня противника и внезапно атаковал его. В современном виде «ползунок» исполняется на глубоком приседании, перескакивая на полупальцы с одной ноги на другую, поочередно выбрасывая вперед на воздух то одну, то другую ногу. Руки танцовщика уже не держат шашку, они, как правило, открыты в стороны, перед собой.

В казачьих танцах также используются муляжи холодного оружия — пики и шашки. Пика используется в качестве подсобного аксессуара при выполнении некоторых прыжков, в частности, высокого «голубца», при выполнении которого артисты держатся за пик с упором в пол. Исторические корни появления в казачьей танцевальной культуре приведенной связки движений лежат в боевой практике казаков. Во время боя спешенные воины могли противостоять атаке противника на конях именно таким способом: опираясь обеими руками о пик, упертую тупым концом (втоком) в землю, казак, подпрыгнув, сильным ударом ноги мог попытаться сбить нападающего противника с коня.

Первый большой массовый мужской танец первого акта как раз построен как своеобразная демонстрация боевых навыков и умений. Здесь используются различные виды присядок с опорой на руки и выбросом ног, ползунок с продвижением вперед, ползунок с одновременной фланкировкой двумя шашками, кувырки через голову. В плане имитации рукопашной схватки применены перебрасывания партнера через себя, перекаты через спину партнера, прыжок с поддержкой партнера за руку и выбрасыванием вытянутой ноги вперед с одновременным ударом по голенищу и наклоненным вперед корпусом.

В романе Шолохова действие разворачивается на фоне драматических исторических событий Первой мировой и Гражданской войны, в которых казаки как служилое сословие принимали активнейшее участие. Поэтому хореографический материал казачьих танцев с их «боевым» характером стал органичным материалом для образного отражения сюжетных перипетий романа.

Однако при создании полноценного хореографического текста масштабного двухактного спектакля, каковым является «Донская легенда», постановщики не могли обойтись только народно-характерным танцевальным материалом. Балетмейстер Ковтун активно использовал элементы классического танца и современной пластики, наделяя персонажей балета яркими танцевальными характеристиками.

В соединении с движениями народно-характерного танца выкристаллизовывалась особая форма сценического танца, своеобразный хореографический синтез, отражающий как национальную основу выразительных средств (казачья пляска), так и остро очерченную характерность образов спектакля. Для раскрытия взаимоотношений главных героев — Григория, Аксиньи, Натальи — совершенно естественным решением было ввести в спектакль элементы дуэтно-классического танца с обилием сложных верховых и динамических поддержек. Ключевой для спектакля абстрактно-обобщенный образ Смерти, решен исключительно средствами современной пластики — так

подчеркнуто его внесущностное и вневременное начало.

Партия главного героя спектакля Григория Мелехова насыщена хореографическими формами: он исполняет развернутую вариацию, участвует в дуэтах, массовых танцах. Его хореографическая лексика, по сравнению с другими мужскими персонажами, более расширена за счет включения в нее, кроме элементов народно-характерного танца, движений классического танца, приемов балетной поддержки.

В первой же большой сольной вариации Григория в первом акте под музыку песни «Тесно, тесно мне, больному духу» применены такие прыжковые движения из арсенала классического танца как *jete entrelace*, *revoltade*, большие *pas de basque* с выбросом ноги вперед и ударом по голенищу работающей ноги.

Как можно видеть, «чистые» формы классического танца стилизованы деталями, подчеркивающими характерность персонажа, его связь с народным танцем, отсюда традиционный для казачьих и вообще славянских танцев удар ладонью по голенищу сапога при исполнении *grand pas de basque*.

Из движений классического танца, встречающихся в вариации Григория и также подвергшихся стилизации, можно выделить двойные *tour en l'air* в данном случае с поджатыми ногами, (с подходом *tombe pas de bourree*) и окончанием не в пятую позицию, а на колено с ударом ладонью в пол.

Кроме того, вариация содержит двойные *saut de basque* по диагонали с поджатыми ногами и окончанием на колено, а также *double tours* с продвижением по диагонали, со связующим движением *tombee-coupe assemble en tournant*. И если общая форма исполнения всех движений в положениях ног, корпуса и головы в целом тяготеет к их классическим формам, то руки артиста, в соответствии с задумкой хореографа, движутся в танце по свободным позициям, кисти в манере народно-характерного танца раскрыты, либо собраны в кулаки.

Хореография партий главных женских образов «Донской легенды» — Аксиньи и Натальи также насыщена элементами классического и современ-

ного танца, например, в первом акте, когда сцен разделена на две части подвижным элементом декорации «забором». Слева Наталью обряжают в платье невесты, готовят к свадьбе, а на другой стороне одновременно Аксинья исполняет хореографический монолог, решенный в современной пластике, по танцевальной лексике восходящий к известному соло М. Грэм «Lamentation» (под аккомпанемент женского хора *a capella*).

Массовые танцы в спектакле можно условно разделить на «военные», изображающие казацьи «шермиции» (упражнения в военном деле) и сражения между «красными» и «белыми», а также на «бытовые», иллюстрирующие народные гуляния, свадебный обряд, эпизоды встреч, проводов и т.д.

Среди «военных» необходимо отметить уже упомянутый танец первого акта с показом «обучения» казаков, а также ряд танцев второго акта. Одной из особенностей можно назвать использование в «Донской легенде» «Танца хоперских казаков» из основного репертуара ансамбля «Казачьи России». Репертуарный номер вставлен в хореографическую ткань спектакля целиком, без изменения танцевального текста, и оказался абсолютно органично вписанным в смысловое содержание действия.

Еще один пример «военной» пляски — сцена сражения «красных» и «белых» казаков во втором акте. Она отличается композиционным разнообразием, широким использованием «боевых» танцевальных элементов, таких как прыжки через партнера, подкаты. В имитации боя применяются муляжи шапек — казаки сражаются в группах один на один, пара на пару, передвигаются в ходе сражения по кругу, визави.

В качестве примеров «бытовых» танцев можно назвать сцену, изображающую большой станичный праздник в первом акте — массовый пляс на песню «Воробей дрова колот, Таракан баню топил». Сам танец построен на основе кадрили, композиционно содержит элементы перепляса, хоровода, «ручейка» — то есть основной набор традиционных для народных гуляний форм бытового танца.

В хореографии используются такие наиболее популярные характерные

движения, перешедшие из фольклорного народного танца в сценические формы, как, например, «ковырялочка», основанная на поворотах работающей стопы, с различными вариантами переноса ее на носок и на пятку.

Композиция массового танца в сцене свадьбы Григория и Натальи построена на традиционных для «деревенской» кадрили движениях — переходах *dos a dos* парами и поодиночке, «прочесы» линиями танцовщиков, кружении партнеров, держащихся под руку. Среди использованных в хореографии танцевальных элементов можно выделить различные виды дробей у девушек, комбинации с «хлопушками» и присядки с выбросом ног в сторону у мужчин.

Здесь же, в сцене свадьбы, хореографом помещен шуточный танец подвыпившего отца главного героя, Пантелея Прокопьевича Мелехова. В музыке танец иллюстрируется тембром низких духовых, изъясняющихся с хрипотцой и нарочитыми диссонансами. Хореография построена на подчеркнута «грузных» движениях, разных видах притоптываний. Применены и комически обыграны прыжковые движения: трое артистов поддерживают исполнителя роли старика-отца с двух сторон и сзади, поднимая его на вытянутых руках при исполнении им прыжка с выбросом ног вперед приемом «разножки».

Элементы дуэтно-классического танца встречаются в трио первого акта, содержанием которого становятся взаимоотношения Григория, Аксины и Натальи. Выразительные средства классического танца, его неисчерпаемые возможности отражения обобщенных образов и разносторонних аспектов эмоциональной сферы человеческого духа, оказались верным ключом для хореографического воплощения коллизий романа Шолохова. Обогащая язык народного танца элементами академической классики, балетмейстер-постановщик выходит на новый уровень художественного решения спектакля, расширяет рамки выразительных средств, углубляет содержательную сторону произведения.

Многие сцены «Донской легенды», особенно те, что повествуют о реальных исторических событиях, скомпонованы по канонам традиционной

драматической режиссуры, в основе которой четко выстроенная мизансцена, и не имеют ярко выраженного хореографического решения. К таким сценам в первую очередь относятся «революционный» финал первого акта, содержащий сцены митингов, большевистской продразверстки, расстрелов контрреволюционных элементов (в том числе священнослужителей).

Музыка балета «Донская легенда» подчеркнута прикладная по отношению к танцевальному ряду спектакля, обусловлена и подчинена сюжету, пластике, сценографии, слову и другим сторонам общего замысла балета¹⁶⁸. С одной стороны, музыкальный стиль и жанры, характеризующие те или иные номера партитуры, безусловно, созвучны визуальному ряду, с другой — как музыкальные произведения они неспособны к самостоятельному существованию и не имеют выраженной художественной ценности. История искусств полна примерами того, что композиторы, создававшие музыку балетов, впоследствии превращали свой музыкальный материал в оркестровые или фортепианные сюиты, делали различные переложения для ансамблей или сольных инструментов (скрипка, флейта и т.д.) с сопровождением фортепиано, и они занимали вполне законное место среди чисто музыкальных опусов. Звуковой ряд «Донской легенды» и составляющие его номера не способны к самостоятельной концертной жизни, и сюиту из данного балета вряд ли можно представить.

Музыка Евгения Лапейко и Романа Семьянинова имеет крепкие корни в отечественной музыкально-театральной литературе и обладает выраженным «эффектом узнавания». В этом — ее слабая сторона, но также и положительный «иллюстративный» эффект, разъясняющий и комментирующий повороты сюжета неконкретного и непонятного по своей природе балета.

Более всего «Донская легенда» близка идеям и стилистике так называемой «новой фольклорной волны» — одного из ведущих направлений отечественной музыкальной культуры последних десятилетий XX — начала

¹⁶⁸ Анализ музыкальной партитуры осуществлен с помощью кандидата искусствоведения О. И. Гладковой, которой автор диссертации выражает глубокую благодарность.

XXI веков. Первые «волны» нового стиля прокатились в музыкальной жизни Ленинграда и Москвы еще в середине шестидесятых, когда консерваторская молодежь (в основном, композиторы и музыковеды) отправились за песнями в деревни и села, собирая частушки и жестокие романсы, календарно-обрядовый и семейно-бытовой фольклор.

В консерваториях и музыкальных училищах открывались кафедры и классы русского музыкального фольклора, создавались лаборатории народного творчества и студенческие песенно-танцевальные ансамбли. В ряду главных энтузиастов, собирателей фольклора значились широко известные впоследствии композиторы — Борис Тищенко и Сергей Слонимский, Валерий Гаврилин и Люциан Пригожин. После первой же экспедиции в 1964-ом возникли знаменитые сочинения, свободно интерпретировавшие фольклор: «Русская тетрадь» Валерия Гаврилина (отмеченная Государственной премией СССР), фортепианная сонатина и «Песни вольницы» Сергея Слонимского, позднее — балет «Ярославна» Бориса Тищенко и другие сочинения.

Музыкальный язык этих опусов опирался как на прямое цитирование фольклорных напевов и наигрышей, так и на их стилизацию и свободную ассимиляцию народных элементов в современном композиторском письме. Те же методы (особенно два первых) преобладают в авторской манере создателей «Донской легенды».

Деревенский стиль музыки балета вызывает прямые ассоциации с балетными партитурами классика этого жанра В.Гаврилина и, прежде всего, с одноактным телевизионным балетом «Дом у дороги» по поэме А. Твардовского. И тут, и там общие сюжетные мотивы (крестьянский быт, шумные вечеринки, любовные сцены, нежданная война, прощание с любимыми и т. д.), сходный жанр балета с пением и неизменно-стержневым женским соло а *carrella*, и конечно, обилие цитат, как и прямая, либо обобщенная стилизация.

Само начало «Донской легенды» одноголосно: широко и свободно льется заунывная, полная неизбывной печали девичья песня, близкая фольк-

лорному жанру протяжной (в ином наименовании проголосной) песни. К ней присоединяются другие «песельницы», и вот уже мелодия, обогащенная гетерофонией на манер скульптурной или объемной линии, движется к вокальному, а затем инструментальному ансамблю. Такой прием не нов, и даже более того, многократно опробован в отечественной балетной литературе, начиная в оркестрового вступления к «Весне священной» И. Стравинского и заканчивая «Ярославной» Б. Тищенко, но очень эффективен и выразителен.

Другой исток мелодики «Донской легенды» — в традиционных фольклорных жанрах украинского и, особенно, казацкого народного искусства. Преобладающие сферы, затронутые авторами музыки балета, — эпос и лирика.

Малороссийский эпос и его носители — кобзари и лирники — известны еще с XVI–XVII веков, причем с конца XVII столетия сохранились первые записи украинских песен такого рода о воеводе Штефане, о козаке Голоте как в вокальном, так и инструментальном изложении с характерным названием — думы.

Со временем сложились структуры и характер исполнения дум, а также их областные разновидности — правобережная, преимущественно лирическая, сходная обликом с древнерусской скоморошьей музыкой, и левобережная, кобзарская, самобытно-национальная. Оригинальность и мелодическое разнообразие ярче всего проявилось в бытовой, социальной лирике, песнях о нелегкой женской доле, рекрутских, чумацких, и особенно, казацких. До нынешнего времени сохранилось множество вариантов одних и тех же песен, что связано с территориальными исполнительскими традициями. Отличительной чертой таких песен является широкий распев (от двух до 10–12 звуков на один слог); как правило, песни начинаются с одноголосия запевалы, которое подхватывает ансамбль. Само многоголосие отличается ритмической, ладовой переменностью, сложными, диссонантными сочетаниями, которые возникают в результате импровизационного движения каждого голоса, его относительной самостоятельности.

Именно такой принцип — соло запевалы с хоровым или ансамблевым продолжением — превалирует в фактуре музыкальных номеров балета. Речитативно-декламационный характер казачьих дум, как подтверждают этнографы, происходит от древних фольклорных причетов. Вот почему такой жанр сохраняет драматические, скорбные и даже трагедийные черты и сегодня.

В первом действии «Донской легенды» ключевой исходный номер балета, его своеобразный пролог-зачин «Рассвет. Рождение смерти» сопровождает мелодия, ведущая начало от старинного украинского эпоса и, прежде всего, от национального жанра думы. Инструментальное сопровождение дум отличалось лаконичностью: их пели под тихие переборы бандуры или лиры. Такой же скудный, намеренно не приметный фон характерен в решении партитуры Евгения Лапейко и Романа Семьянинова; долгие, вытянутые педали, как и повторяющиеся остигатные фигуры, напрямую напоминают о сельских лирах — колесных инструментах, бесконечно повторяющих один и тот же мотив, или деревенских волынках, тянущих бурдонный бас или неизменную квинту.

Эпические мотивы присутствуют и в самом либретто балета, повествующего о жизни одного хутора на протяжении насыщенного событиями временного периода.

Казачьи лирические песни приметны богатыми мелизматическими вставками, нередкими форшлагами, свободной ритмикой и переменными метрами. Как правило, они изложены в мелодическом или дорийском миноре, с характерными кадансами, включающими вторую низкую, «фригийскую» ступень. Такие песни в народной традиции исполнялись открытым грудным звуком, что указывает на традиции коллективного пения на открытом воздухе. Такой прием присутствует в балете В. Гаврилина «Дом у дороги» (инструментальный ансамбль дополняет партия меццо-сопрано); сходное решение заметно и в «Донской легенде», предполагающей участие низкого женского голоса (контральто или меццо).

Яркий след в музыкальном языке балета оставили и шуточные, плясо-

вые малороссийские жанры: коломыйки — игровые, сатирические песни, близкие к русской частушке, украшающие их наигрыши-ритурнели, а также давние танцевальные жанры — гопак, казачок и др. Оставила свой след в партитуре и нетанцевальная инструментальная музыка, существовавшая в казачком фольклоре в виде импровизационных пастушьих наигрышей на сопилке, дрымбе и иных духовых, в инструментальной интерпретации вокально-песенных форм на бандуре, цимбалах, скрипке.

С появлением пролетариата и движением к революционным преобразованиям общества (а именно этот период и отражен в балете) в традиционной казацкой музыке появились рабочие и крестьянские революционные песни. «Беснуйтесь, тираны» (в малороссийской интерпретации «Шалийте, шалийте, скажени кати»), «Вичний революционер» или «Заповит»; такие же национальные транскрипции революционных и советских массовых песен найдут законное место в партитуре «Донской легенды», где спеты они на казацкий лад — известные всем «Смело мы в бой пойдем» или «Вихри враждебные веют над нами».

«Эта музыка выросла на подножном корме», — сказал о композиторах «Новой фольклорной волны» Родион Щедрин. Партитура «Донской легенды» выросла на самом низовом слое этой питательной среды. Примитивная массовая песня, полу разговорная частушка, односложные казачьи наигрыши, детские припевки, незатейливая плясовая, вьющаяся вокруг одного весьма «нехитрого» мотива из четырех-пяти нот, бытовой марш — вот та звуковая почва, на которой стоит музыкальный ряд балета.

Любопытно, что с визуальной стороны идущие друг за другом номера балета (он имеет выраженную номерную структуру) достаточно контрастны; музыка же как будто стоит на месте, «не видя» сцены. Темповая палитра колеблется от *Andante sostenuto* до *Allegretto*, уверенно избегая как медленных, так и быстрых темпов; все жметя к середине. Так же однообразен и тональный план. Блеклая нюансировка вьется вокруг *меццо-форте* и *меццо пиано*. Казачья пляска под скромный аккомпанемент мелодии с перкуссиями (1 акт,

1 картина) и следующий за ней лирический дуэт главных героев (баян и малый ансамбль) по звуковому наполнению практически не отличаются друг от друга. Даже завершающий первую картину мужской танец с шашками наголо не отходит от приглушенной динамики и сдержанного темпа.

Характерные танцы массовых сцен, на первый взгляд, должны опираться на музыку этнографического плана, стилизованную под фольклор, однако нередко в противоположность характеру пластики аккомпанемент обнаруживает явные переключки с советской эстрадой последних десятилетий — бит-ритмами и исполнительской манерой поп-стиля.

Эклектичное письмо порой граничит с гротеском. Так, сцена со знаменем в финале первого действия (раненые односельчане возвращаются домой после баталий Первой мировой войны) нарочито издевательски подкрашена музыкальной карикатурой на известную песню времен революции и гражданской войны «Вихри враждебные веют над нами»: драматичная минорная тема превращена в игривый мажорный наигрыш. Достается и революционному красному стягу — его валяют по земле, наматывают на косу — символ смерти — разворачивают, трясут, украшают им рваную одежду на манер алого платка и т.д. Элементы гротеска обретает и не менее знаменитая песня тех лет — «Мы смело в бой пойдём», предваряющая редкую в балетном жанре батальную сцену.

Композиторы, работавшие над «Донской легендой», не поскупились на многочисленные музыкальные цитаты. В оркестре звучит фольклорная плясовая, весьма подходящая к сюжету и месту действия — «По Дону гуляет», составляющая мелодического основу самой яркой и праздничной сцены первого действия — свадебного торжества (третья картина первого акта). Народный наигрыш гопака слышится в коллективной мужской пляске конца первой картины. Девичья лирическая «Потеряла я колечко, потеряла я любовь» звучит в хореографическом терцете героя и двух любящих его женщин (второе действие). Большую выразительную силу имеет трагический, гулкий, тревожный набат — колокольный звон, дополняющий, а порой и затеняющий

звучание оркестра.

Деревенский колорит сюжета подчеркнут в «Донской легенде» оркестровкой. Ее тембровый состав имеет в основе ансамбль народных инструментов (с приоритетом партий двух баянов, двух домр (малой и альтовой), балалайки и бас-балалайки), дополненных разнообразными, преимущественно легкими по звучанию ударными. Солирующая флейта имитирует простонародную свирель или жалейку; громогласные медные — две трубы и тромбон — важные в военных, революционных и походных эпизодах — усиливают масштаб звучания оркестра.

Звуковой ряд «Донской легенды» можно назвать «музыкальными иллюстрациями» к роману Шолохова и его балетному прочтению — настолько музыка вторична. Возможно, в данном случае ее иллюстративность понятна и приемлема, ведь даже знаменитый Георгий Свиридов, безусловный лидер «Новой фольклорной волны» именовал иллюстрациями свою оркестровую сюиту из музыки к кинофильму «Метель» по одноименной повести А. С. Пушкина. Иллюстративность в данном случае не является отрицательным качеством (как порою принято судить); она обусловлена самим замыслом «Донской легенды» — некоего «литературного балета», драматургия которого напрямую связана с сюжетикой, чередованием тех или иных событий и в значительной мере обусловлена ими. Не понятийное по своей природе музыкальное искусство здесь подходит к максимально возможной конкретике, дополняя и поясняя фабульный ряд.

Например, когда в толпе гуляющей на свадьбе молодежи появляется старый дед, его «пьяная сцена» тут же иллюстрируется тембром низких духовых, изъясняющихся с хрипотцой и нарочитыми диссонансами. Подружки подводят к жениху нарядно убранную невесту, — звучит величальный хор.

Набат возвещает начало Первой мировой войны; чтобы зритель не ошибся в трактовке исторического момента, в параллель цитируется популярная песня военных лет:

Слышишь, товарищ,

Война началась.

Бросай свое дело,

В поход собирайся.

Вполне уместно при этом в партитуру балета введена подлинная запись голоса В. И. Ленина: «Товарищи! Рабоче-крестьянская революция, о которой так много говорили большевики, свершилась!». На гран-паузе оркестра и стоп-кадре балета эта фраза звучит дважды, причем в первый раз она незамедлительно комментируется звучанием одной из революционных песен, а во второй — после многоголосого торжествующего «Ура!» следует эпизод расстрела врагов революции (в том числе, седобородого священника, не пожелавшего отречься от своей веры), тела которых незамедлительно накрывают красным советским флагом.

Историчность, фабульность и понятийность балета при общем стремлении, вслед за трактовкой сюжета Шолоховым, представить большой временной промежуток жизни станицы и ее жителей, дают основание сомневаться в правильности названия спектакля. Учитывая его содержание и жанр, более логичным был бы заголовок «Донская сага», поскольку термин «легенда» указывает на эпос, либо сказку, от которых замысел балета равно далек.

Со стороны синтеза сценических жанров «литературный балет» характерен не только включением сольного и хорового пения. Типичный для русского музыкального театра со времен П. И. Чайковского симфонизм в партитуре Лапейко и Семьянинова практически отсутствует, его заменяет картинно-жанровый принцип чередования эпизодов, сходный с композицией, типичной для отечественного изобразительного искусства сакрального предназначения («житие»), не редкого в сочинениях композиторов «Новой фольклорной волны» и их музыкального наставника Георгия Свиридова, отголоски «Патетической оратории» которого или «Поэмы памяти Сергея Есенина» прослеживаются в «Донской легенде» достаточно отчетливо. Любопытно, что композиторы XX–XXI веков не спешат называть свои произведения для танцевального прочтения именно балетами. От жанров начала двадцатого

столетия — опера-балет или балет с пением — авторы музыки подходят к жанровым характеристикам своих опусов весьма оригинально: «историей, читаемой, играемой и танцуемой» называет И. Ф. Стравинский свою «Историю солдата», «хореографическими размышлениями» именуется «Ярославну» Бориса Тищенко, также специфичную включением в партитуру мужского хора.

Размышление о судьбах Отечества, живая, еще не тронутая дымкой времен история, — сфера, традиционно далекая от балетного жанра — звучит в современном балетном театре все отчетливей, и это заметно в хореографических замыслах последних десятилетий, в том числе, и в «Донской легенде».

Вот уже более 200 лет образы казаков живут на балетной сцене и концертной эстраде, воплощая живой, неукротимый и бесстрашный характер этого народа. Придя на сценические подмостки в XVIII веке, казаки прочно на ней обосновались. Всевозможные казачьи пляски и танцы (прежде всего, гопак) утвердились на балетной сцене и стали яркой танцевальной характеристикой отважных воинов. Многие отечественные балетмейстеры находили в танцевальном искусстве казаков вдохновение для создания крупномасштабных спектаклей. Глубокие и сложные художественные образы монументального эпического романа Михаила Шолохова «Тихий Дон» воплотились в серьезном балете в постановке Николая Боярчикова (1987).

Академический балетный театр сохранил и художественно преобразовал танцевальный фольклор казаков, создал значительный репертуар на казачью тему. Однако в последние десятилетия российский балетный театр не создал ничего заметного на эту тему. «Инициатива» перешла к профессиональным ансамблям народного танца.

В конце XX — начале XXI века центр интереса к хореографическому искусству казаков переносится на концертную эстраду, в профессиональные ансамбли народного танца. Создание государственного театра танца «Казаки России» (художественный руководитель Леонид Милованов, 1990) стало важным этапом в театрализации казачьих танцев на профессиональной хорео-

графической сцене: появился театральный коллектив, главная творческая тема которого — история и хореографическое наследие казаков. Это наследие бережно изучается и творчески претворяется в разнообразных концертных программах. Уникальным опытом соединения традиций академического балетного спектакля и подлинного казачьего фольклора стала премьера сюжетного вокально-хореографического спектакля по роману Шолохова «Тихий Дон» (музыка Евгения Лапейко и Романа Семьянинова, либретто и хореография Георгия Ковтуна, 2015). Эта постановка, несомненно, открывает новые горизонты и перспективы в художественной интерпретации богатой хореографической культуры казаков.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Российское казачество бережет свою культуру и национальную идентичность. Истоки танцевальной культуры казаков неразрывно связаны русской народной хореографией. Жизненный уклад, быт, народные традиции и места географического проживания оказывали огромное влияние на формирование казачьей культуры, в частности, танца.

Танец всегда присутствовал в жизни казачьего сословия. В казачьих танцах отчетливо прослеживаются родственные связи и различия в культурных особенностях различных казачьих сообществ, связанные с ареалами географического расселения. Но всех их объединяет единое базисное начало — русский народный танец. Современное казачество бережет и сохраняет свои накопленные веками исторические и культурные ценности, в том числе и образцы хореографического творчества, характерные для каждой отдельной территориально и исторически обособленной группы казаков — гопак, «Казачок», «Барыня», различные виды лезгинки, «Танец Шамиля» и др. Хореографическая лексика казачьих танцев основана на народно-характерном танце, с использованием движений русского, украинского, белорусского, кавказского и других национальных танцев, ее отличает высокая техника.

Русский балетный театр часто обращался к казачьим танцам, в них он видел воплощение мужества, отваги и героизма. Это отчетливо проявляется разнообразных патриотических дивертисментах эпохи Отечественной войны 1812 года в постановках Ивана Вальберха, Адама Глушковского, Шарля Дидло, Огюста Пуаро.

Новый всплеск интереса к теме казаков и их танцам наблюдается в русском классическом балете в 1860-е годы и, несомненно, он был связан с ростом патриотических настроений в русском обществе после отмены крепостного права. Большой интерес эта тема вызывала у хореографа Артюра Сен-Леона, украсившего финальный дивертисмент «Конька-Горбунка» задорной пляской уральских казаков и сочинившего балет «Золотая рыбка», где глав-

ными героями были казаки.

Значительную роль в популяризации и утверждении казачьих танцев на отечественной сцене сыграли русские композиторы: разнообразные казачьи танцы (прежде всего, гопаки) включены в действие в операх Гулак-Артемовского, Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского. В русском академическом балете XIX века были созданы прочные художественные традиции сценической интерпретации казачьих танцев, которые занимали значительное место в репертуаре отечественного музыкального театра.

Советский балетный театр значительно развил накопленный опыт — казачий танец стал основой для масштабных балетных спектаклей крупной формы. В 1930-е годы были созданы балеты, в которых казаки выступали в числе главных действующих лиц: «Тарас Бульба» (балетмейстеры Ф. Лопухов, Р. Захаров, Б. Фенстер) «Ночь перед Рождеством» (Ф. Лопухов, В. Варковичский); казаки действовали в балетах на темы современности — «Светлый ручей» (Ф. Лопухов) и «Партизанские дни» (В. Вайнонен). На советской балетной сцене казаки воплощали самые разнообразные темы советского искусства: героическую, комическую, современную.

Значительным достижением советского хореографического театра стал спектакль «Тихий Дон» в постановке Николая Боярчикова (1987), впервые воплотивший на балетной сцене образы романа Михаила Шолохова. Балетмейстер создал суровое и скорбное повествование о трагических человеческих судьбах эпохи Гражданской войны, сохранив главную гуманистическую идею романа: надежду и веру в духовное возрождение народа. Но этот спектакль оказался единственным достойным хореографическим воплощением образов русского казачества на балетной сцене второй половины XX века.

Параллельно с воплощениями танцев казаков на академической балетной сцене шел процесс освоения богатого хореографического наследия в профессиональных ансамблях народных танцев. Процесс начался в 1930-е годы, одновременно с проведением в Москве декад национального творчества советских республик и созданием ансамблей народного танца —

Ансамблем народного танца под руководством И. Моисеева (1937), Ансамблем народного танца Украинской ССР (1937) под руководством П. Вирского, Ансамбля песни и пляски Донских Казаков под руководством А. Квасова (1936). Творческая деятельность ансамблей окончательно утвердила казачьи танцы и пляски на профессиональной сцене, обогатила и расширила художественную палитру казачьих танцев, способствовала увеличению интереса к изучению и освоению танцевального наследия казаков. Аутентичные казачьи пляски приобретали сценические формы, академизировалась их танцевальная лексика, традиции исполнения. Большую роль в этом процессе сыграли балетмейстеры И. А. Моисеев, П. П. Вирский, М. С. Годенко, Л. П. Милованов и др.

Создание в 1990 году Государственного театра танца «Казачьи России» (под руководством Л. Милованова) начинает новый этап в творческом освоении казачьих танцев. Одна из художественных задач нового коллектива — сохранение и творческое развитие художественного наследия казаков всей России. Эта задача решается созданием концертных программ и сюжетных спектаклей, в которых языком песни и танца повествуется о доблестных страницах истории русского казачества: спектакль «Пугачевъ» (2018), созданный по повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» (режиссер и хореограф Екатерина Милованова, композитор Алексей Сергунин); мюзикл «Казачьи в Париже» (2021, режиссер и хореограф Екатерина Милованова, композитор Алексей Сергунин).

Проведенный анализ концертного репертуара театра танца «Казачьи России» позволяет определить его как хореографическую «энциклопедию казачьей жизни»: в нем представлены танцы казаков всех регионов России.

Ярким событием культурной жизни России стал спектакль «Донская легенда» (2015), в основе которого лежит роман Михаила Шолохова «Тихий Дон» (музыка Е. Лапейко и Р. Семьянинова, балетмейстер Г. Ковтун). Этот философский спектакль повествует о драматической истории нашего Отечества, воплощая события великого романа языком музыки и хореографии.

Подлинный казачий фольклор творчески переосмысливается профессиональными балетмейстерами через призму академического классического и характерного танцев. Самобытное искусство российских казаков вдохновляет балетмейстеров, композиторов, исполнителей на создание танцевальных номеров и масштабных спектаклей, в которых отчетливо выделяется главная тема — величие и героическая история России.

Таким образом, более чем 200-летняя история присутствия казаков и казачества на профессиональной балетной сцене привела к театрализации казачьего фольклора и появлению выдающихся произведений хореографического искусства. Этот художественный процесс длится и сегодня, хореографическая история казачества продолжается...

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абызова, Л. И. История хореографического искусства: Отечественный балет XX — начала XXI века: учебное пособие / Л. И. Абызова. — Санкт-Петербург: Композитор, 2012. — 304 с. — Текст: непосредственный. — ISBN: 978-5-7379-0501-9
2. Агафонов, А. И. Область Войска Донского и Приазовье в дореформенный период / А. И. Агафонов. — Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского университета, 1986. — 260 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].
3. Александров, С. Г. Отражение самобытных элементов физического воспитания запорожских казаков в творчестве Н. В. Гоголя / С. Г. Александров. — Текст: непосредственный // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия: Сборник научных статей. — Краснодар: Родные традиции, 2017. — С. 170–183. — ISBN 978-5-94825-134-9.
4. Александров, С. Г. Традиционные рукопашные состязания кубанских казаков сер. XIX — нач. XX вв. / С. Г. Александров. — Текст: электронный // Форум общественной организации «Донской казачий круг»: сайт. — 2009. — URL: [http:// forum.kazakia.info](http://forum.kazakia.info) (дата обращения: 27.03.2020).
5. Алибекова, А. А. Особенности балетмейстерской работы по реконструкции народного танцевального творчества, на примере танцев донских казаков / А. А. Алибекова. — Текст: непосредственный // Искусство — культура — образование региону — 2021: Сборник научных статей по материалам вузовской научно-практической конференции. — Ставрополь, 2021. — С. 181–187. — ISBN [не указан].
6. Алякринская, М. А. Постмодернистский проект в культуре соцреализма: балет «Светлый ручей» / М. А. Алякринская. — Текст: непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2013. — № 1 (29). — С. 319–328. — ISSN 1681-8962.
7. Антропов, О. О. Астраханское казачество / О. О. Антропов, ред.

К. К. Семенов. — Москва: Вече, 2013. — 368 с. — Текст: непосредственный. — ISBN: 978-5-4444-1003-5.

8. Апухтина, В. А., Амелина М. А. Ансамбль танца Украины имени П. П. Вирского как хранитель национальных особенностей исполнения украинской хореографии / В. А. Апухтина, М. А. Амелина. — Текст: непосредственный // Наука. Культура. Искусство: Актуальные проблемы теории и практики. Сборник докладов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. В 3-х томах. Том 1. — Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2020. — С. 149–151. — ISBN 978-5-91756-113-4.

9. Аргудяева, Ю. В. Русские казаки в Трехречье (первая половина XX в.) / Ю. В. Аргудяева. — Благовещенск: Амурский государственный университет, 2016. — 480 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-93493-277-1.

10. Армашевская, К. Н., Вайнонен Н. В. Балетмейстер Вайнонен / К. Н. Армашевская, Н. В. Вайнонен. — Москва: Искусство, 1971. — 278 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан]

11. Асафьев, Б. В. О балете: Статьи. Рецензии. Воспоминания / Б. В. Асафьев. — Ленинград: Музыка, 1974. — 296 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан]

12. Балетная фальшь. — Текст: непосредственный // Правда. — 1936. — 6 февр. — С. 1. — ISSN [не указан]

13. Балинская, О. В. Творчество балетмейстера Б. А. Фенстера в контексте развития советского балетного театра. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.09 / О. В. Балинская. — Санкт-Петербург, 2017. — 26 с. — Текст: непосредственный.

14. Барсова, И. А. «Светлый ручей» Дмитрия Шостаковича. К истории создания / И. А. Барсова. — Текст: непосредственный // Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. — Санкт-Петербург: Композитор, 2007. — С. 12–136. — ISBN 978-5-7379-0336-7.

15. Бахрушин, Ю. А. История русского балета / Ю. А. Бахрушин. — Москва: Искусство, 1977. — 287 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].
16. Блазнин, В. А. Донское казачество: национальное воспитание юношей / В. А. Блазнин. — Текст: электронный // Форум общественной организации «Донской казачий круг»: сайт. — 2009. — URL: <http://forum.kazakia.info> (дата обращения: 05.05.2020).
17. Блатова, А. Н. Программа по народно-характерному танцу / А. Н. Блатова. — Ленинград: Изд-во ЛАХУ, 1966. — 185 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].
18. Блок, Л. Д. Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок — Москва: Искусство, 1987. — 546 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].
19. Богданов-Березовский, В. Первая репетиция / В. Богданов-Березовский // Красная газета. Веч. вып. — 1935. — 3 июня. — С. 4. — ISSN [не указан].
20. Богданов-Березовский, В. М. На пути к хореографическому реализму / В. М. Богданов-Березовский. — Текст: непосредственный // Рабочий и театр. — 1937. — № 6. — С. 37–39. — ISSN [не указан].
21. Болдырева, О. П. Композитор Б. Асафьев и драматург Н. Д. Волков: хитросплетения творческого содружества / О. П. Болдырева. — Текст: непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. — 2022. — № 1 (33). — С. 12–21. — ISSN 2227-2577.
22. Бродерсон Юр. «Светлый ручей» / Юр. Бродерсон. — Текст: непосредственный // Вечерняя Москва. — 1935. — 15 июня. — С. 5. — ISSN [не указан].
23. Бромлей, Ю. В. Этносоциальные процессы: теория, история, современность / Ю. В. Бромлей. — Москва: Наука, 1987. — 301 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].
24. Броневский, В. Б. История Войска Донского / В. Б. Броневский.

— Санкт-Петербург: В типографии. экспедиции заготовления гос. бумаг, 1834. — 311 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

25. Б[улгарин], Ф[аддей]. Театр / Ф. Булгарин. — Текст: непосредственный // Северная пчела. — 1826. — 28 авг. — С. 1. — ISSN [не указан].

26. Буртасова, Н. В. Характерные особенности, многообразие, возрождение и сохранение хореографической казачьей культуры России / Н. В. Буртасова. — Текст: непосредственный // Вопросы устойчивого развития общества. — 2022. — № 7. — С. 362–366. — ISSN [не указан].

27. Вальберх, И. И. Из архива балетмейстера / И. И. Вальберх. — Москва; Ленинград: Искусство, 1948. — 192 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

28. Васильева, А. Л. История и методика преподавания характерного танца в Академии русского балета имени А.Я. Вагановой / А. Л. Васильева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2007. — № 1 (17). — С. 82–97. — Текст: непосредственный. — ISSN 1681-8962.

29. Виноградова, И. А. «Тарас Бульба» и русская история XIX–XX вв. / И. А. Виноградова. — Текст: непосредственный // Литературный процесс в России XVIII–XIX вв. Светская и духовная словесность: Сборник статей. М.: ИРЛИ, 2022. — С. 97–168. — ISBN 978-5-9208-0694-0.

30. Галушко, Ю. А. Казачьи войска России: Краткий историко-хронологический справочник казачьих войск до 1914 года / Ю. А. Галушко. — Москва: Русский мир, 1993. — 238 с. — ISBN 5-85810-011-2.

31. Гамалей, Ю. В. «Мариинка» и моя жизнь: (Воспоминания дирижера) / Ю. В. Гамалей. — Санкт-Петербург: Папирус, 1996. — 424 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 5-87472-137-1.

32. Гангур, Н. А. Материальная культура кубанского казачества: опыт исторической реконструкции: конец XVIII — начало XX века / Н. А. Гангур. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук. — Москва, 2010. — 44 с. — Текст: непосредственный.

33. Генслер, И. Г. Методика преподавания характерного танца: учеб-

ное пособие / И. Г. Генслер. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014. — 161 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-93010-063-1.

34. Гладышев, К. В.; Ганженко Е. В. Женский казачий танец как отражение характера и уклада жизни казачек / К. В. Гладышев; Е. В. Ганженко. — Текст: непосредственный // Развитие личностного потенциала молодежи средствами хореографического искусства в контексте патриотического воспитания. Материалы Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием). Орел: Орловский государственный институт культуры, 2018. — С. 132–134. — ISBN [не указан].

35. Глушковский, А. П. Воспоминания балетмейстера / А. П. Глушковский. — Ленинград; Москва: Искусство, 1940. — 248 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

36. Годовова, Е. В. «Казак без службы не казак»: Собираемый образ казака-воина (вторая половина XIX — начало XX века) / Е. В. Годовова. — Текст: непосредственный // Вестник Оренбургского государственного педагогического университета. Электронный научный журнал. — 2015. — № 3 (15). — С. 58–63. — ISSN 2303-9922.

37. Гозенпуд, А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки / А. А. Гозенпуд. — Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1959. — 784 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

38. Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К. Я. Голейзовский. — Москва: Искусство, 1964. — 368 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

39. Голованова, С. А. Казачество на Северном Кавказе: проблемы институализации / С. А. Голованов // Этнокультурные проблемы Северного Кавказа: социально-исторический аспект. — Армавир: Армавирский государственный университет, 2002. — С. 56–58. — Текст: непосредственный.

40. Горбатов, С. В. История возникновения и развития характерного танца в России / С. В. Горбатов. — Текст: непосредственный // Вестник Ака-

демии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2007. — № 1 (17). — С. 98–104. — ISSN 1681-8962.

41. Горбатов, С. В. «Партизанские дни» В. И. Вайнонена (1934) — ранний опыт создания характерного балетного спектакля / С. В. Горбатов. — Текст: непосредственный // Ценности и смыслы. — 2023. — № 1 (83). — С. 123–130. — ISSN 2071-6427.

42. Горбатов, С. В. Многообразие и характерные особенности сценической танцевальной культуры российского казачества / С. В. Горбатов. — Текст: непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2020. — № 3 (68). — С. 45–56. — ISSN 1681-8962.

43. Горбатов, С. В. Вокально-хореографический спектакль «Донская легенда» — пример сценического воплощения элементов танцевальной культуры казачества / С. В. Горбатов. — Текст: непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2021. — № 4 (75). — С. 23–34. — ISSN 1681-8962.

44. Горбунов, Б. В. Традиционные рукопашные состязания в народной культуре восточных славян XIX — начала XX века: Историко-этнографическое исследование / Б. В. Горбунов. — Москва: Координационно-методический центр развития прикладной этнографии. Института этнологии и антропологии РАН, 1997. — 170 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 0868-586X.

45. Гордеев, А. А. История казачества / А. А. Гордеев. — Москва: Вече, 2014. — 672 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-4444-1687-7.

46. Грава А. «Светлый ручей» / А. Грава. — Текст: непосредственный // Ленинградская правда. — 1935. — 10 июня. — С. 3. — ISSN [не указан].

47. Гренц, Д. А., Николаева Л. Я. Стилистические особенности танцевальной культуры казаков России / Д. А. Гренц, Л. Я. Николаева. — Текст: непосредственный // Молодежь третьего тысячелетия: Сборник научных ста-

тей. — Омск: Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, 2017. — С. 1135–1138. — ISSN [не указан].

48. Губарев, Г. В. Энциклопедия казачества / сост. Г. В. Губарев, ред. А. И. Крылов. — Москва: Вече, 2015 — 768 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-4444-1601-3.

49. Гуляева, Е. О. Особенности танцевальной культуры Луганщины / Е. О. Гуляева. — Текст: непосредственный // Таврические студии. — 2021. — № 27. — С. 58–62. — ISSN 2307-8758.

50. Гумилев, Л. Н. Конец и вновь начало. Популярные лекции по народоведению / Л. Н. Гумилев. — Москва: АСТ, 2033. — 512 с. — (Эксклюзив: Русская классика). — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-17-107353-4.

51. Гумилев, Л. Н. От Руси к России / Л. Н. Гумилев. — Москва: Эксмо, 2020. — 700 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-04-116135.

52. Гумилев, Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилев. — Москва: АСТ, 2019. — 704 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-17-113052-7.

53. Гусев, В. Е. Фольклор и хореографическая самодеятельность / В. Е. Гусев. — Москва: Знание, 1968. — 227 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

54. Давыдова, О. А. «Их-то и прозвали казаками»: (Значение слова казак в языке М. А. Шолохова) / О. А. Давыдова. — Текст: непосредственный // Русская речь. — 2005. — № 3. — С. 16. — ISSN 0131-6171.

55. Добровольская, Г. Н. Танец. Пантомима. Балет / Г. Н. Добровольская. — Ленинград: Искусство, 1975. — 128 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

56. Добровольская, Г. Н. Федор Лопухов / Г. Н. Добровольская. — Ленинград: Искусство, 1976. — 320 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

57. Добровольская, Г. Н. Характерный танец / Г. Н. Добровольская.

— Текст: непосредственный. // Балет. Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. — Москва: Советская энциклопедия, 1981. — С. 619–620. — ISBN [не указан].

58. Долгополов, М. «Светлый ручей». Новый балет в Ленинградском Малом Оперном театре / М. Долгополов. — Текст: непосредственный // Комсомольская правда. — 1935. — 6 июня. — С. 3. — ISSN [не указан].

59. Дробижева, Л. М. Государственная и этническая идентичность: выбор и подвижность / Л. М. Дробижева. — Текст: непосредственный // Гражданские, этнические и религиозные идентичности в современной России / Отв. ред. В. С. Магун. Москва: Издательство Института социологии РАН, 2006. — С. 10–29. — ISBN 5-89697-111-7.

60. Есаулов, И. Г., Есаулова, К. А. Народно-сценический танец: учебное пособие / И. Г. Есаулов, К. А. Есаулова. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2014. — 208 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-8114-1751-3.

61. Енборисов, Г. В. От Урала до Харбина. Оренбургское казачье войско / Г. В. Енборисов. — Москва: Вече, 2014. — 304 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-4444-1668-6.

62. Заседателева, Л. Б. Терские казаки (середина XVI — нач. XX в.). Историко-этнографические очерки / Л. Б. Заседателева. — Москва: Издательство Московского университета, 1974. — 256 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

63. Захаров, Р. В. Искусство балетмейстера / Р. В. Захаров. — Москва: Искусство, 1954. — 430 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

64. Захаров, Р. В. Слово о танце / Р. В. Захаров. — Москва: Молодая гвардия, 1979. — 160 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

65. Захаров, Р. Победа советского балета / Р. Захаров. — Текст: непосредственный // Красная газета. Веч. вып. — 1935. — 3 июня. — С. 4. — ISSN [не указан].

66. Зорилова, Л. С., Миронова, А. В. Кубанские казачьи песни как ценностное явление духовной культуры России: исторический контекст / Л. С. Зорилова, А. В. Миронова. — Текст: непосредственный // Культура и образование. — 2022. — № 1 (44). — С. 16–24. — ISSN 2310-1679.

67. Ивинг В. Искусство молодости / В. Ивинг. — Текст: непосредственный // Советское искусство. 1941. 1 мая. С. 3. — ISSN [не указан].

68. Ивашнев, В. И., Ильина, К. В. Ростислав Захаров. Жизнь в танце / В. И. Ивашнев, К. В. Ильина. Москва: Советская Россия, 1982. — 240 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

69. Иноземцева, Г. В. Народный танец / Г. В. Иноземцева. — Москва: Знание, 1971. — 250 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

70. История казачества азиатской России. В 3-х томах. Т. 2. / ред. В. В. Алексеев. — Екатеринбург: НИСО УРО РАН, 1995. — 252 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 5-7691-0540-2.

71. Казаки. — Текст: электронный // Википедия. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Казаки> (дата обращения: 15 мая 2022).

72. Караулов, М. А. Терское казачество / М. А. Караулов. — Москва: Вече, 2008. — 320 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-9533-2086-3.

73. Каримов, М. А., Силкин, П. А. Урок классического танца — фундамент в овладении элементами народно-сценического танца / М. А. Каримов, П. А. Силкин. — Текст: непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2012. — № 2 (28). — С. 159–163. — ISSN 1681-8962.

74. Карп, П. М. О балете / П. М. Карп. — Москва: Искусство, 1967. — 186 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

75. Карпенко, И. А., Ясько, С. Н. Казачья традиционная танцевальная культура / И. А. Карпенко, С. Н. Ясько. — Текст: электронный // Культура и время перемен. — 2018. — № 4 (23). — URL: <http://timekguki.esrae.ru/39-394>

(дата обращения: 15.01.2020). — ISSN 2411-4596.

76. Карпенко, И. А., Чуева А. О. Развитие хореографии на Кубани / И. А. Карпенко, А. О. Чуева. — Текст: непосредственный // EurasiaScience. Сборник статей ЛП международной научно-практической конференции. — Москва, 2023. — С. 132–133. — ISBN 978-5-6059857-0-0.

77. Карташова, Т. А. Памяти А. Н. Квасова (1935–2007) / Т. А. Карташова. — Текст: непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2007. — № 4. — С. 212–213. — ISSN 2076-4766.

78. Кашкаров, А. П. Казаки: традиции, обычаи, культура / А. П. Кашкаров. — Москва: Феникс, 2016 — 126 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-222-22761-9.

79. Кириченко, О. В. Танцующий Кавказ (заметки этнографа) / О. В. Кириченко. — Текст: непосредственный // Вояджер: мир и человек. — 2012. — № 2. — С. 45–55. — ISSN 2225-0018.

80. Климов, А. А. Основы русского народного танца: учеб. для студентов вузов искусств и культуры / А. А. Климов. — Москва: Издательство МГУКИ, 2004. — 318 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 5-85652-113-7.

81. Ковалева, Л. Н. Танцевальный коллектив Кубанского казачьего хора и его роль в сохранении и передаче традиционной культуры / Л. Н. Ковалева. — Текст: непосредственный // Культурная жизнь Юга России: Социальная память. Актуализация. Модернизация. Материалы II Международной научно-практической конференции. — Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2017. — С. 165–170. — ISBN 978-5-94825-240-7.

82. Ковальченко, В. А. Сохранение и развитие казачьей танцевальной культуры на примере профессионального ансамбля песни и танца / В. А. Ковальченко. — Текст: непосредственный // Народный танец XXI века: опыт, традиции, перспективы. Материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием. — Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2022. — С. 17–20. — ISBN

978-5-94839-807-5.

83. Комарова, О. К. Танец народный и сценический: от терминологии к сущности понятий / О. К. Комарова. — Текст: непосредственный // European Research: Innovation in Science, Education and Technology. London, 2020. — P. 45–46. — ISBN 978-1-64655-020-3.

84. Красовская, В. М. Вахтанг Чабукиани / В. М. Красовская. — Ленинград; Москва: Искусство, 1960. — 348 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

85. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм / В. М. Красовская. — Ленинград: Искусство, 1983. — 432 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

86. Красовская, В. М. Профили танца: Сборник / В. М. Красовская. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 1999. — 400 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 5-93010-001-2.

87. Красовская, В. М. Статьи о балете / В. М. Красовская. — Москва; Ленинград: Искусство, 1967. — 337 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

88. Красовская, В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века / В. М. Красовская. — Москва; Ленинград: Искусство, 1963. — 551 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

89. Красовская, В. М. Русский балетный театр начала XX века. В 2 т. Т. 1: Хореографы / В. М. Красовская — Москва; Ленинград: Искусство, 1971. — 526 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

90. Круглов, Ю. Н. Многоликий мир казачества / Ю. Н. Круглов. — Ростов-на-Дону: Баро-Пресс, 2007. — 128 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 5-94004-310-0.

91. Кузовлева, Т. Е. Хореографические странствия Николая Боярчикова / Т. Е. Кузовлева. — Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2005. — Текст: непосредственный. — ISBN 5-902675-12-X.

92. Лаврова, Л. «Донская легенда», ставшая былью / Л. Лаврова. —

Текст: непосредственный // Литературная газета. — 2015. — № 3 (6503). — С. 8. — ISSN 0233-4305.

93. Легат, Н. Г. История русской школы / Н. Г. Легат. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2014. — 212 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 5-00-005922-0.

94. Лопатин, А. П., Лопатина, О. А. Православная культура физического воспитания казака-линейца / А. П. Лопатин, О. А. Лопатина. — Текст: непосредственный // Социальные смыслы спортивной духовности: Материалы научно-практической конференции с международным участием. — Армавир: Армавирский государственный педагогический университет, 2020. — С. 78–80. — ISBN 978-5-89971-752-9.

95. Лопухов, А. В., Ширяев, А. В., Бочаров, А. И. Основы характерного танца: методическое пособие / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров. — Санкт-Петербург: Лань, 2022. — 345 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-507-44012-2.

96. Лопухов, Ф. В. Хореографические откровения / Ф. В. Лопухов. — Москва: Искусство, 1971. — 215 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

97. Лопухов, Ф. В. Шестьдесят лет в балете / Ф. В. Лопухов. — Москва: Искусство, 1966. — 366 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

98. М. Р. Театральная летопись. Текст: непосредственный // Сын Отечества. — 1867. — 30 сент. — С. 1. — ISSN [не указан].

99. Матвеев, О. В. «Наш колхозный богатырь...»: Кубанский казачий хор в политике встраивания казачества в советскую систему (вторая половина 1930-х годов) / О. В. Матвеев. — Текст: непосредственный // Наследие веков. — 2022. — № 1 (29). — С. 34–36. — ISSN 2412-9798.

100. Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи / сост. А. Нехендзи. — Ленинград: Искусство, 1971. — 446 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

101. Меньшиков, Л. А. История культуры как «вечное возвращение» стиля / Л. А. Меньшиков // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. — 2006. — № 2. — С. 115–126.

102. Меньшиков, Л. А. Миражи национального в глобальном мире: От симуляции к реальности / Л. А. Меньшиков // Современные глобальные вызовы и национальные интересы: XV Международные Лихачевские научные чтения, Санкт-Петербург, 14–15 мая 2015 года. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2015. — С. 350–352.

103. Михайлов, М. М. Жизнь в балете / М. М. Михайлов. — Ленинград; Москва: Искусство, 1966. — 316 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

104. Мысовских, Л. О. Роль социалистического реализма в формировании советского балета 20–30-х годов XX века / Л. О. Мысовских. — Текст: непосредственный // Культура и образование. — 2021. — № 3 (42). — С. 45–56. — ISSN 2310-1679.

105. Нарский, И. В. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности / И. В. Нарский. — Москва: Новое литературное обозрение, 2018. — 725 с. — Текст: непосредственный. ISBN 978-5-4448-0742-2.

106. Негороженко, М. В., Николаева, Л. Я. Стилистические особенности танцевальной культуры терских казаков / М. В. Негороженко, Л. Я. Николаева. — Текст: непосредственный // Молодежь третьего тысячелетия: Сборник научных статей LXII региональной студенческой научно-практической конференции. — Омск: Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, 2018. — С. 1192–1196. — ISBN 978-5-7779-2279-3.

107. Недбай, Ю. Г. История казачества Западной Сибири (1582–1808) / Ю. Г. Недбай. — Омск: Мир данных, 1996. — 118 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

108. Никитин, В. Ф. Казачество — нация или сословие? / В. Ф. Ники-

тин. — Москва: Яуза, ЭКСМО, 2007. — 688 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-699-22367-1.

109. Номикосов, С. Ф. Статистическое описание Области Войска Донского / С. Ф. Номикосов. — Новочеркасск: Обл. правл. Войска Донского, 1884. — 762 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

110. Петербургская хроника. — Текст: непосредственный // Голос. — 1867. — 28 сент. — С. 2. — ISSN [не указан].

111. Петербургский балет. Три века. Хроника. В 6 томах. Том II. 1801–1850 / Авт.-сост. И. А. Боглачёва. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета, 2014. — 354 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-93010-066-2.

112. Петров, В. О. Творчество Дм. Шостаковича 30-х годов на фоне исторических реалий времени / В. О. Петров. — Текст: непосредственный // Проблемы музыкальной науки. — 2008. — № 1 (2). — С. 158–168. — ISSN 2782-3601.

113. Пластова, Т. Ю. Тема праздника в искусстве 1930-х годов: семантика, стилистика, контекст (А. Пластов «Праздник урожая — Д. Шостакович «Светлый ручей») / Т. Ю. Пластова. — Текст: непосредственный // Музыка — Философия — Культура. VIII международная междисциплинарная научная конференция. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. — С. 53–54. — ISBN 978-5-89598-408-6.

114. Плещеев, А. А. Наш балет (1673–1899) / А. А. Плещеев. — Санкт-Петербург / Издание Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. — 474 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

115. Погорелова, М. А., Карпенко, В. Н. Народный танец Кубани как проявление индивидуальности многонациональных культур / М. А. Погорелова, В. Н. Карпенко. — Текст: непосредственный // Искусство и образование. — № 2 (130). — С. 54–60. — ISSN 2072-0432.

116. Погорелова, М. А., Филиппенко, А. Ю. Творческий и хореографический вклад «кубанской казачьей вольницы» в развитие культуры Кубани

/ М. А. Погорелова, А. Ю. Филиппенко. — Текст: непосредственный // Вестник Краснодарского государственного института культуры. — 2020. — № 3 (24). — С. 6. ISSN 2413-5623.

117. Поляновский, Г. Новый балет Шостаковича / Г. Поляновский. — Текст: непосредственный // Правда. — 1935. — 6 июня. — ISSN [не указан].

118. Пральников, Е. Ф. К вопросу о развитии традиций казачьей танцевальной культуры / Е. Ф. Пральников. — Текст: непосредственный // Тенденции и перспективы развития хореографического искусства на современном этапе: Материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. — Орел: Орловский государственный институт культуры, 2021. — С. 66–70. — ISBN [не указан].

119. Пронштейн, А. П. Земля донская в XVIII в. / А. П. Пронштейн. — Ростов: Издательство Ростовского Университета, 1961. — 376 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

120. Проценко, Б. Н. Инициальные обряды как элемент духовной культуры донских казаков / Б. Н. Проценко. — Текст: электронный // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки — 1996. — № 1. — URL: <https://vk.com/@shermicii-boris-procenko-inicialnye-obryady-kak-element-duhovnoi-kultu> (дата обращения: 13.06.2022). — ISSN 2687-0770.

121. Ригельман, А. И. История или повествование о донских казаках / А. И. Ригельман. — Москва: Нобель Пресс, 2012. — 172 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-478-05642-7.

122. Розанова, О. И. Картина народной жизни / О. И. Розанова. — Текст: непосредственный // Молот. — 1988. — 28 февраля. — С. 3. — ISSN [не указан].

123. Розанова, О. И. Шостакович и балет / О. И. Розанова. — Текст: непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2021. — № 2 (73). — С. 70–86. — ISSN 1681-8962.

124. Рыблова, М. А. Мужские сообщества донских казаков как социо-

культурный феномен XVI — первой трети XIX в.: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук / М. А. Рыблова. — Санкт-Петербург, 2009. — 52 с. — Текст: непосредственный.

125. Савельев, Е. П. Древняя история казачества. Историческое исследование / Е. П. Савельев. — Москва: Вече, 2021. — 448 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-4444-1262-6.

126. Сапогов, А. А. Гармония материи духа / А. А. Сапогов. — Санкт-Петербург: Гиперион, 2003. — 352 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 5-89332-075-1.

127. Свешникова, А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1858–1870) / А. Л. Свешникова. — Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2008. — 424 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-903-368-16-7.

128. Сень, Д. В. «Войско Кубанское Игнатово Кавказское»: исторические пути казаков-некрасовцев / Д. В. Сень. — Краснодар: Изд-во КубГУ, 2001. — 385 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-4358-0040-1.

129. Силкин, П. А. Русская школа классического танца. Агриппина Яковлевна Ваганова / П. А. Силкин. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2014. — 137 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-93010-051-8.

130. Склярова, Ю. В. Уникальность и самобытность хореографического наследия казаков / Ю. В. Склярова. — Текст: непосредственный // Тенденции и перспективы развития русского танца на современном этапе. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. — Орлов: Орловский государственный институт культуры, 2020. — С. 182–185.

131. Слонимский, Ю. И. Балетный сезон в Ленинграде / Ю. И. Слонимский. — Текст: непосредственный // Рабочий и театр. — 1937. — № 8. — С. 15. — ISSN [не указан].

132. Слонимский, Ю. И. Мастера балета XIX столетия / Ю. И. Слонимский. — Москва; Ленинград: Советский печатник, 1937. — 288 с. Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

133. Слонимский, Ю. «Тарас Бульба» в Государственном театре оперы и балета им. С. М. Кирова / Ю. И. Слонимский. — Текст: непосредственный // Искусство и жизнь. — 1941. — № 1. — С. 15–17. — ISSN [не указан].

134. Слонимский, Ю. И. Советский балет / Ю. И. Слонимский. — Москва; Ленинград: Искусство, 1950. — 366 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

135. Слонимский, Ю. И. Чайковский и балетный театр его времени / Ю. И. Слонимский. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1956. — 336 с. Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

136. Смирнов, Н. Н. Забайкальское казачество / Н. Н. Смирнов. — Москва: Вече, 2008. — 544 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-9533-2809-8.

137. Советский балетный театр. 1917–1967 / ред. В. М. Красовская. — Москва: Искусство, 1976. — 376 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

138. Соколова, А. Н. Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере «Молитвы Шамиля») / А. Н. Соколова. — Текст: непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2019. — Том 9. Выпуск 1. — С. 30–45. — ISSN 2221-3007.

139. Соколова, А. Н. Кавказские танцы в традиционной культуре Кубани / А. Н. Соколова. — Текст: непосредственный // Проблемы изучения и пропаганды казачьей культуры. — Майкоп: Просвещение, 1998. — С. 55–64. — ISBN 5-7608-0273-9.

140. Соколова, А. Н. Казачьи танцы как культурный феномен / А. Н. Соколова. — Текст: непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. — 2011. — № 4. — С. 191–196. — ISSN 2410-3489.

141. Соколова, А. Н. Танец Шамиля / А. Н. Соколова. — Текст: непосредственный // Литературная Адыгея. — 1998. — № 3. — С. 129–134. — ISSN [не указан].

142. Соллертинский, И. И. Статьи о балете / И. И. Соллертинский. — Ленинград: Музыка, 1973. — 208 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

143. Соллертинский, И. «Светлый ручей» в Гос. Малом Оперном театре / И. Соллертинский. — Текст: непосредственный // Рабочий и театр. — 1935. № 12. — С. 14–15. — ISSN [не указан].

144. В. П. Соловьев-Седой и его время: Статьи, воспоминания, документы и материалы. — Санкт-Петербург: Композитор, 2019. — 254 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-7379-0932-1.

145. С[оц], В. О санкт-петербургском российском театре / В. Соц. — Текст: непосредственный // Сын Отечества. — 1820. — Ч. LXV. — Кн. 42. — С. 57. — ISSN [не указан].

146. Соцреализм / Портал культурного наследия, традиций народов РФ. — Текст: электронный // URL: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/socrealism/> (дата обращения: 13.08.2022).

147. Стуколкина, Н. М. Четыре экзерсиса: Уроки характерного танца / Н. М. Стуколкина. — Москва: ВТО, 1972. — 398 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

148. Суриц, Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века / Е. Я. Суриц. — Москва: Музиздат, 2012. — 328 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-904082-13-0.

149. Сухоруков, В. Д. Историческое описание Земли Войска Донского / В. Д. Сухоруков. В 2-т. Т. 2. — Ростов-на-Дону: ГинГо, 2021. — 514 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-458-02171-5.

150. Танец в диалоге культур и традиций. Материалы VIII межвузовской научно-практической конференции / Санкт-Петербургский государственный университет профсоюзов. — Санкт-Петербург: СПбГУП, 2018. — 82 с. — ISBN 978-5-7621-0950-5.

151. Тарасова, Н. Б. Теория и методика преподавания народно-сценического танца: учебно-методическое пособие / Н. Б. Тарасова. —

Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2015. — 126 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-93010-073-0.

152. Туровский, Р. Ф. Культурные ландшафты России / Р. Ф. Туровский. — Москва: Рос. НИИ культ. и природ. наследия, 1998. — 208 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 5-86443-039-0.

153. Уральская, В. И. Природа танца / В. И. Уральская. — Москва: Знание, 1981. — 216 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

154. Фарманянц, Е. К. Московская балетная школа и Большой театр в моей судьбе / Е. К. Фарманянц. — Москва: Московская государственная академия хореографии, 2015. — 336 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-902024-28-9.

155. Федорченко, О. А. «Нестор» русского балета: Николай Осипович Гольц (1800–1880) / О. А. Федорченко. — Текст: непосредственный // Вестник Академии русского балета имени А.Я. Вагановой. — 2018. — № 1 (54). — С. 44–51. — ISSN 1681-8962.

156. Фомкин, А. В. Балетное образование: традиции, история, практика / А. В. Фомкин. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. — 643 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-930-010-058-7.

157. Фортунова, А. Е. Балеты Д. Д. Шостаковича как явление отечественной культуры 1920-х — первой половины 1930-х годов: Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство / А. Е. Фортунова. — Нижний Новгород, 2007. — 26 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

158. Хабибуллин, И. З. «Казарла» — военно-традиционное искусство казачества России / И. З. Хабибуллин. — Текст: непосредственный // Культура, образование, обычаи и традиции казаков Башкортостана: Материалы круглого стола. — Уфа: Башкирский государственный педагогический университет им. А. Акмуллы, 2019. — С. 32–37. — ISBN [не указан].

159. Характерный танец: судьба в современном театре, перспективы

на будущую жизнь. Дискуссия за «круглым столом» в редакции журнала «Балет». — Текст: непосредственный // Балет. — 1994. — № 5. — С. 16–17. — ISSN [не указан].

160. Хмелевский, К. А. Казачий федерализм. Идеология и политика / К. А. Хмелевский. — Текст: непосредственный // Историк и история. Нелегкий путь к истине. Памяти А. И. Козлова. — Москва: Собрание, 2010. — С. 341–345.

161. Холопова, В. Н. Борис Владимирович Асафьев: идеи на века / В. Н. Холопова. — Текст: непосредственный // Журнал Общества теории музыки. — 2017. — № 2 (18). — С. 29–40. — ISSN 2308-1333.

162. Худеков, С. Н. История танцев. В 4-х частях. Часть II / С. Н. Худеков. — Санкт-Петербург: [б. изд-ва.], 1914. — 370 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

163. Худеков, С. Н. История танцев. В 4-х частях. Часть IV / С. Н. Худеков. — Петроград: Изд-во «Петроградской газеты», [1918]. — 310 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

164. Чаев, Н. С. Донское казачество // Очерки истории СССР: в 9 томах. Том 6. Период феодализма. XVII век / Н. С. Чаев. — Москва: Изд. Акад. Наук СССР, 1955. — С. 264–271. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

165. Чернова, Н. Ю. Прораствание смысла / Н. Ю. Чернова. — Текст: непосредственный // Советский балет. — 1989 — № 1. — С. 16–18. — ISSN [не указан].

166. Шаховской, А. А. Комедии. Стихотворения / А. А. Шаховской. Ленинград: Советский писатель, 1961. — 847 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

167. Шилов, А. В. Париж и Прагу. О поездке Краснознаменного ансамбля красноармейской песни и пляски СССР / А. В. Шилов. — Москва: Искусство, 1938. — 72 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

168. Шостакович Д. Д.: Pro et contra. Д. Д. Шостакович в оценках со-

временников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей: антология. Санкт-Петербург: Русская христианская гуманитарная академия, 2016. — 812 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-88812-814-5.

169. Щербина, Ф. А. История Кубанского казачьего войска / Ф. А. Щербина. — Москва: Вече, 2014. — 576 с. — Текст: непосредственный. — ISBN 978-5-4444-0482-9.

170. Энтелис, Л. А. Балетные спектакли за полвека / Л. А. Энтелис // Ленинградский государственный ордена Ленина академический Театр оперы и балета имени С. М. Кирова. — Ленинград: Искусство, 1967. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

171. Янковский, М. Спектакль жизнерадостности и молодости. Балет «Светлый ручей» в Малом Оперном театре / М. Янковский. — Текст: непосредственный // Смена. — 1935. — 9 июня. — С. 4. — ISSN [не указан].

172. Янчевский, Н. Л. Разрушение легенды о казачестве: Краткий очерк истории колониальной политики на Дону, в связи с эволюцией аграрных отношений / Н. Л. Янчевский. — Ростов-на-Дону: Северный Кавказ, 1931. — 80 с. — Текст: непосредственный. — ISBN [не указан].

173. Яровой, А. Этноспорт донских казаков: от традиционных игр казаков к шоу казаков / А. Яровой. — Текст: непосредственный // Этноспорт и традиционные игры. — 2019. — № 2. — С. 52–67. — ISSN 2686-7265.