

РЕСПУБЛИКА УЗБЕКИСТАН  
МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА  
МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
ТАШКЕНТСКАЯ ВЫСШАЯ ШКОЛА НАЦИОНАЛЬНОГО ТАНЦА И ХОРЕОГРАФИИ

## **Курсовая Работа**

По дисциплине:

**«История мировой хореографии»**

На Тему:

**«Зарождение и развитие балета»**

Работу выполнила: Каргаполова Елена

Отделение: «РХК» 2 курс

Работу принял (а): Ташкент 14.4

Ташкент - 2014

## Содержание

Введение

1. Балет до 1900 г. Происхождение балета как придворного зрелища
2. Балет в эпоху Просвещения
3. Романтический балет
4. Зарождение Балета в России

Заключение

Список использованной литературы

## Введение

Балет - вид театрального искусства, где основным выразительным средством служит так называемый «классический» (исторически сложившийся, подчиненный строгому кодексу правил) танец; сценическое произведение, принадлежащее этому виду искусства.

Сюжет балета излагается в либретто (сценарий). На основе либретто пишется музыка, выражающая эмоционально-смысловое содержание произведения, затем создаются танец и пантомима декорации и костюмы. В создании балета принимают участие сценарист, композитор, балетмейстер и художник. Балеты бывают и бессюжетные, где хореография выражает исключительно содержание музыки. Нередко в балете используется музыка, первоначально не предназначенная композитором для танца ("Шехеразада" Римского-Корсакова, "Карнавал" Шумана и др.). Танец является основным компонентом балетного спектакля. В балет входят классические танцы и характерные танцы, бальные, народные, в отдельных случаях акробатические и ритмо-пластические танцы. Есть спектакли, построенные только на классическом или только на характерном танце, а в современном западном балете.

Балет зародился при княжеских дворах Италии в эпоху Возрождения и, по мере того как росла его популярность и совершенствовалась техника исполнения, распространялся по всей Европе, а в дальнейшем завоевал также Северную и Южную Америку, Азию и Австралию.

На протяжении большей части 18 в. балет развивался преимущественно в Италии; в начале 19 в. балетными труппами прославилась Франция, а позднее – Россия. В 20 в. балет занимал прочное место на сценах США (особенно в Нью-Йорке), Великобритании и Советского Союза.

## 1. Балет до 1900 г.

### Происхождение балета как придворного зрелища

В конце эпохи Средневековья итальянские князья уделяли большое внимание пышным дворцовым празднествам. Важное место в них занимал танец, что породило потребность в профессиональных танцмейстерах.

Мастерство ранних итальянских учителей танцев произвело впечатление на знатных французов, которые сопровождали армию Карла VIII, когда в 1494 он вступил в Италию, предъявив свои претензии на трон неаполитанского королевства. В результате итальянские танцмейстеры стали приглашаться ко французскому двору. Танец расцвел в эпоху Екатерины Медичи, супруги Генриха II (правил в 1547–1559) и матери Карла IX (правил в 1560–1574) и Генриха III (правил в 1574–1589). По приглашению Екатерины Медичи итальянец Бальдасарино ди Бельджойозо (во Франции его называли Бальтазар де Божуайё) ставил придворные представления, наиболее известное из которых носило название Комедийный балет королевы (1581) и обычно считается первым в истории музыкального театра балетным спектаклем. В царствование трех французских королей – Генриха IV (1533–1610), Людовика XIII (1601–1643) и Людовика XIV (1638–1715) – учителя танцев проявили себя как в сфере бального танца, так и в тех его формах, которые развивались в рамках придворного балета. В Англии в ту же эпоху, т.е. в царствование Елизаветы I, шел аналогичный процесс, нашедший выражение в постановках т.н. масок при дворе в Уайтхолле. В Италии техника профессионального танца продолжала обогащаться, появились первые труды по танцу (Il Ballarino Фабрицио Карозо, 1581 и Le Gratie d'Amore Чезаре Негри, 1602).

В середине 17 в. наметился отход от строгих форм, присущих придворному балету. Балетные артисты выступали теперь на сцене, приподнятой над уровнем зала и отделенной от зрителей, как это было, например, в театре, построенном кардиналом Ришелье в начале 17 в. Этот

театр в итальянском стиле находился в его дворце и имел просцениум, что открывало дополнительные возможности для создания сценической иллюзии и зрелищных эффектов. Так вырабатывалась чисто театральная форма танца.

В царствование Людовика XIV спектакли придворного балета достигали особого величия как в Париже, так и в Версальском дворце. «Король-солнце» появился, в частности, в роли Солнца в Балете ночи (1653).

Многие сохранившиеся поныне особенности балетных танцев объясняются происхождением балета, стилем поведения первых его исполнителей – придворных, обученных благородным манерам. Все дворяне были знакомы с искусством фехтования, и многие его приемы использовались в танцах: например, «выворотность», т.е. такое положение ног, при котором они от бедра до стопы повернуты наружу. Обязательные позиции ног, головы и рук в балете также напоминают позиции фехтовальщиков.

В 1661 Людовик XIV создал Королевскую академию музыки и танца, объединившую 13 ведущих танцмейстеров, которые были призваны блюсти танцевальные традиции.

## 2. Балет в эпоху Просвещения

В 18 в. стремительно развивались оба стиля танца – благородный и виртуозный. В области театрального танца появились мастера, сформировавшие свой индивидуальный стиль. Наряду с Дюпре это был блистательный Гаэтан Вестрис (1729–1808), высокотехничный Пьер Гардель (1758–1840) и новатор Огюст Вестрис (1760–1842), отличавшийся необычной внешностью и феноменальной элевацией (т.е. способностью высоко прыгать). Более простые и легкие одежды, вошедшие в моду накануне Французской революции, давали большую свободу для выполнения пируэтов и заносок (особых прыжковых движений), и увлечение ими стало всеобщим, что раздражало приверженцев традиции.

Однако еще более существенным для развития балета, нежели рост техники, стало новое отношение к этому искусству, порожденное Просвещением. Произошло отделение балета от оперы, появился новый вид театрального спектакля, где выразительными средствами были танец и пантомима. Жан Жорж Новерр (1727–1810) был самым значительным хореографом этого направления, причем не только практиком-новатором, но и автором весьма убедительных публикаций. Его Письма о танце и балетах (1760) заложили эстетические основы искусства балета, и многие его утверждения не теряют значения и в наши дни. Новерр прославился как постановщик многих *ballets d'action*, «действенных балетов» (т.е. балетов, имеющих сюжет) в Штутгарте в 1760-е годы, а в 1776 был приглашен балетмейстером в Парижскую оперу. Преодолев немалые трудности, он сумел утвердить балет как самостоятельную форму спектакля в этом знаменитом оперном театре.

Балет стал распространяться по Европе. К середине 18 в. княжеские дворы повсеместно стремились подражать роскоши Версаля, одновременно во многих городах открывались оперные театры, так что танцовщики и учителя танцев, которых становилось все больше, легко находили себе

применение. Не только во Франции, но и в других странах хореографы предлагали важные для развития балета новшества. В Австрии Франц Хильфердинг (1710–1768) одним из первых создавал постановки, где сюжет излагался средствами мимики и танца. Итальянский педагог, Дженнаро Магри, издал подробный учебник театрального танца, каким он стал в последние годы перед падением старого режима во Франции.

Когда разразилась революция 1789, балет уже утвердился в качестве особого вида в искусстве. Публика привыкла к условностям сценической мимики, а танец, под влиянием идей Просвещения, освободился от той искусственности, против которой боролся Новерр. Балет перестал восприниматься как явление придворной жизни.

Русское влияние проявилось в том, что Шарля Луи Дидло, до этого работавшего балетмейстером в Петербурге, пригласили поставить в Парижской опере его самый знаменитый балет Флора и Зефир (музыка К.А.Кавоса). Вернувшись в Петербург и проработав там несколько лет, Дидло оставил театру в наследство не только огромный новый репертуар, в том числе балеты на русские сюжеты, как Кавказский пленник (музыка Кавоса, 1823), но и высокий уровень преподавания в балетной школе, которая впоследствии будет признана лучшей в мире.

В 1790-х годах, под влиянием современной моды, женский балетный костюм стал значительно более легким и свободным, так что под ним угадывались линии тела; одновременно отказались от обуви на каблучке, заменив ее на легкую бескаблучную туфельку.

### 3. Романтический балет

К моменту установления мира в Европе (1815) выросло новое поколение, мало интересовавшееся прошлым. То, что было присуще предшествующей эпохе, забывалось, родилась новая эстетика романтизма, которая распространилась на все искусства. Романтизм не только разрушал старые формы, которые казались старомодными и неуместными, но искал новые источники вдохновения. Молодые художники-романтики обратились к явлениям сверхъестественным и экзотическим, их привлекала культура дальних стран и седая древность. Первые проявления романтизма были особенно впечатляющими, причем балет испытывал его влияние дольше, чем многие другие виды театрального искусства.

Многие представления об искусстве балета полностью изменились под влиянием Марии Тальони (1804–1884). Появившись в поставленной ее отцом Сильфиде (1832), она открыла доступ на сцену новому типу героини балета: воздушной гостьи из потустороннего мира. Ее танец обладал грацией, которая способствовала созданию этого идеального существа. Хотя Тальони не первая встала на пальцы, как неоднократно ошибочно утверждали историки, она сумела то, что до нее было всего лишь трюком, превратить в выразительное средство для передачи особых свойств, присущих неуловимым, бесплотным образам.

Музыку большинства балетов эпохи романтизма писали композиторы, специализировавшиеся в легких жанрах. Наиболее значительным среди них был А. Адан, автор музыки Жизели и Корсара. Балетная музыка в те времена писалась по заказу, и не предполагалось, что это достаточно серьезное произведение, чтобы исполнять его в концертах; пассажи, предназначенные для танца, были мелодичны, а построение их отличалось простотой, в то время как музыка должна была лишь сопровождать эпизоды, создавая общее настроение спектакля.

Упадок европейского балета, расцвет балета в России. Пламя романтизма стало ослабевать уже к середине 19 в. Балет еще пользовался успехом, но преимущественно как зрелище с участием хорошеньких женщин. В Париже Жозеф Мазилье (1801–1868) и Сен-Леон поддерживали престиж Оперы до падения Второй империи в 1870. Корсар Мазилье (1856, музыка Адана) и последняя постановка Сен-Леона Коппелия (1870, музыка Л. Делиба) были высшими достижениями этого периода, когда французских балетных артистов потеснили иностранные звезды, преимущественно итальянки. Исключением была Эмма Ливри (1842–1863), ученица Марии Тальони, но она умерла в возрасте 21 года от ожогов (ее балетный костюм загорелся от свечи на сцене). Сильвия (1876, музыка Делиба) – единственный сохранившийся французский балет этого периода.

В Лондоне в то время балет практически исчез со сцены оперных театров, найдя себе пристанище в мюзик-холлах. Художественная ценность этих спектаклей была не всегда высока, но они обеспечили балету любовь зрителей. В конце 19 в. особое значение имело участие в них замечательной балерины датского происхождения Аделины Жене (1878–1970). Италия в это время оставалась тем центром, откуда, как и прежде, выходили балерины, восхищавшие зрителей своим техническим совершенством. Наиболее известная из них, Вирджиния Цукки (1847–1930), прославилась, однако, не столько своей виртуозностью, сколько драматической напряженностью игры, поставившей ее в один ряд со знаменитыми актерами эпохи.

#### 4. Зарождение Балета в России

Правители российского престола всегда заботились о развитии танцевального искусства. Михаил Федорович первым из русских царей ввел в штат своего двора новую должность плясуна. Им стал Иван Лодыгин. Он должен был не только танцевать сам, но и обучать этому ремеслу других. В его распоряжение поступило двадцать девять юношей. Первый театр появился при царе Алексее Михайловиче. Тогда было заведено показывать между актами пьесы сценический танец, который именовали балетом.

В 1738 году по просьбе французского танцмейстера Жана-Батиста Ланде в Санкт-Петербурге была открыта первая в России школа балетного танца, ныне Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. Позднее по специальному указу императора Петра I танцы стали составной частью придворного этикета. В 30-е годы XVIII века дворянская молодежь была обязана обучаться танцам. В Петербурге бальный танец стал обязательной дисциплиной в Шляхетском кадетском корпусе. С открытием летнего театра в Летнем саду, зимнего — во флигеле Зимнего дворца кадеты начинают участвовать в балетных танцах. Преподавателем танцев в корпусе был Жан-Батист Ланде.

Он прекрасно понимал, что дворяне в дальнейшем не посвятят себя балетному искусству. Хотя они наравне с профессионалами танцевали в балетах. Ланде, как никто другой, видел надобность в русском балетном театре. В сентябре 1737 года он подал прошение, в котором сумел обосновать необходимость создания новой специальной школы, где девочки и мальчики простого происхождения обучались бы хореографическому искусству. Вскоре такое разрешение было дано.

Из дворцовой прислуги отобрали двенадцать девочек и двенадцать стройных юношей, которых и начал обучать Ланде. Ежедневный труд

принес результаты, публика была в восторге от увиденного. С 1743 года бывшим ученикам Ланде начинают выплачивать жалованье как артистам балета. Школа очень быстро сумела дать русской сцене прекрасных артистов кордебалета и великолепных солистов. В истории остались имена лучших учеников первого набора: Аксиньи Сергеевой, Авдотьи Тимофеевой, Елизаветы Зориной, Афанасия Топоркова, Андрея Нестерова.

Национальное своеобразие русского балета начало формироваться в начале XIX века благодаря деятельности французского балетмейстера Шарля-Фредерика-Луи Дидло. Дидло усиливает роль кордебалета, связь танца и пантомимы, утверждает приоритет женского танца.

Настоящий переворот в балетной музыке произвёл Чайковский, который внёс в неё непрерывное симфоническое развитие, глубокое образное содержание, драматическую выразительность. Музыка его балетов «Лебединое озеро»(1877), «Спящая красавица»(1890), «Щелкунчик»(1892) обрела наряду с симфонической возможностью раскрывать внутреннее течение действия, воплощать характеры героев в их взаимодействии, развитии, борьбе. В хореографии новаторство Чайковского было воплощено балетмейстерами Мариусом Петипа и Львом Ивановым, положившими начало симфонизации танца.

Начало XX века ознаменовалось новаторскими поисками, стремлением преодолеть стереотипы, условности академического балета XIX века: В своих балетах балетмейстер Большого театра А. А. Горский стремился добиться последовательности развития драматического действия, исторической достоверности, старался усилить роль кордебалета, как массового действующего лица, преодолеть разделённость пантомимы и танца.

В 1911 году впервые была организована балетная компания под руководством русского театрального деятеля и искусствоведа Сергея

Дягилева. Он был центральной фигурой большой группы театральных художников, композиторов и других творческих личностей, захваченных поиском новых направлений в своих видах искусства.

Выросшая из «Русских сезонов» 1909 года, функционировала на протяжении 20-ти сезонов до смерти Дягилева в 1929 году и пользовалась большим успехом за рубежом, особенно во Франции и Великобритании. Сезоны Дягилева — особенно первые, в программу которых входили балеты «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная» — сыграли значительную роль в популяризации русской культуры в Европе и способствовали установлению моды на всё русское.

Например, английские танцовщики Патрик Хили-Кей, Элис Марк и Хильда Маннингс взяли русские псевдонимы (соответственно Антон Долин, Алисия Маркова и Лидия Соколова), под которыми и выступали в труппе Дягилева. Популярность его сезонов привела и к увлечению европейцев традиционным русским костюмом и породила новую моду — даже супруга короля Великобритании Георга VI выходила замуж в «платье, перефразирующем русские фольклорные традиции».

Дягилев заказывал декорации Пикассо и Кокто, музыку — Стравинскому, Дебюсси и Равелю. Он сделал балет средоточием всего нового.

Дягилев умер в 1929 году. Со временем распалась и его труппа. Один из ее членов, Джордж Баланчин, имевший за плечами петербургскую школу, поселился в Нью-Йорке, где основал Школу американского балета, на основе которой сформировалась труппа «Нью-Йорк Сити Балле». Баланчин стал одним из самых влиятельных хореографов XX века. Другой протеже Дягилева, Серж Лифарь, возглавил балетную труппу Парижской оперы и долгое время был самой влиятельной фигурой во французском балете.

Влияние Дягилева ощущается до наших дней и в Великобритании. С его труппой выступали такие английские балерины, как Мари Рамбер, Алисия Маркова и Нинетт де Валуа. Рамбер создала собственную труппу «Балле Рамбер», ныне одну из ведущих в мире современного балета. Маркова вместе со своим танцевальным партнером Антоном Долиным основала труппу «Лондон Фестивал Балле», нынешний «Английский национальный балет». Нинетт де Валуа основала «Вик-Уэллс Балле» и балетную школу, которая в числе прочих учениц привлекла девочку по имени Пегги Хукхэм. Годы спустя Пегги стала величайшей балериной своего времени под именем Марго Фонтейн, а труппа «Вик-Уэллс» — «Королевским балетом».

Из всех европейских балетных трупп, пожалуй, только Королевский датский балет не испытал влияния Дягилева и Русских сезонов, сохранив верность строгому формату шедевров хореографа Августа Бурнонвиля.

Грянуло новое мышление. Артисты танца стали принимать во внимание качества личности, ритуальные и религиозные аспекты, примитив, выразительность и эмоциональность. В этой атмосфере произошел бум современного танца. Внезапно появилась новая свобода в том, что теперь считалось приемлемым, что получило название признанного искусства, в котором отныне хотели творить многие люди. Все атрибуты нового искусства стали такими же ценными, как костюмы балета — или даже ценнее их.

Двадцатый век определенно стал временем отрыва ото всего, на что опирался балет. Временем беспрецедентного творческого роста танцоров и хореографов. Временем шока, удивления и зрителей, которые изменили свое представление о танце. Временем революции в полном смысле этого слова.

## Заключение

По мере того как к середине 20 в. возрастала роль балета, труппы стали создаваться почти во всех странах обеих Америк, Европы, Азии, в том числе в некоторых районах Средней Азии и Африки, а также в Австралии и Новой Зеландии. Балет нашел себе место даже в странах с собственной богатой танцевальной традицией, таких, как Испания, Китай, Япония и Малая Азия. К концу 20 в. все яснее вырисовались проблемы, стоящие перед балетным искусством. В 1980-е годы, когда умерли Баланчин, Аштон и Тюдор (в 1980-х годах), а Роббинс отошел от активной деятельности, возник творческий вакуум. Большинство молодых хореографов, работавших в конце 20 в., были не слишком заинтересованы в том, чтобы разрабатывать ресурсы классического танца. Они предпочитали смешение разных танцевальных систем, причем классический танец предстает обедненным, а танец модерн – лишенным оригинальности в выявлении телесных возможностей. В стремлении передать то, что составляет существо современной жизни, хореографы пользуются пальцевой техникой как бы для акцентирования мысли, но игнорируют традиционные движения рук (*port de bras*). Искусство поддержки свелось к некому взаимодействию между партнерами, когда женщину таскают по полу, кидают, кружат, но почти никогда не поддерживают и не танцуют с ней.

Большинство трупп строят репертуар, включая в него классику 19 в. (Сильфида, Жизель, Лебединое озеро, Спящая красавица), наиболее знаменитые балеты мастеров 20 в. (Фокина, Баланчина, Роббинса, Тюдора и Аштона), популярные постановки Макмиллана, Кранко, Тетли и Килиана и работы нового поколения хореографов, таких как Форсайт, Дуато, Джеймс Куделька. В то же время танцовщики получают лучшую подготовку, т.к. стало больше знающих учителей. Сравнительно новая область танцевальной медицины открыла танцовщиком доступ к технике предохранения от травм.

Существует проблема приобщения танцовщиков к музыке. Распространенная популярная музыка не знает разнообразия стилей, во многих странах обучение музыкальной грамоте стоит на низком уровне, при постановке танцев постоянно используются фонограммы – все это мешает развитию музыкальности у танцовщиков.

Новым явлением последних десятилетий стали балетные конкурсы, первый из которых прошел в Варне (Болгария) в 1964. Они привлекают не только премиями, но и возможностью показаться судьям, представляющим самые престижные организации. Постепенно конкурсов стало больше, не менее десяти в разных странах; некоторые предлагают вместе денег стипендии. В связи с потребностью в балетмейстерах возникли также конкурсы хореографов.

## Список использованной литературы

1. Блазис К., Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы.- М., 1999
2. Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета. – Л., 1988
3. Красовская В.М Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века.- М., 2008
4. Левинсон А., Мастера балета. Очерки по истории и теории танца. Издание 5-ое, дополненное.- СПб, 2001
5. Левинсон А., Старый и новый балет.-СПб, 2000
6. Новерр Ж. Ж., Письма о танце, пер. с франц.- Л., 19979
7. Плещеев А., Наш балет (1673-1899). - СПб., 1999
8. Слонимский Ю., Советский балет. Материалы к истории сов. балетного театра.- М., 1997
9. Худеков С. Н., История танцев.- СПб, 2003