

На правах рукописи

ГОРБАТОВ Сергей Владимирович

**ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ КАЗАКОВ
В КОНЦЕРТНЫХ ПРОГРАММАХ И БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЯХ**

Научная специальность: 5.10.3. Виды искусства
(хореографическое искусство)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург — 2024

Диссертация выполнена на кафедре балетмейстерского образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой».

Научный руководитель: *Розанова Ольга Ивановна*, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры балетмейстерского образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой».

Официальные оппоненты:

Колесников Александр Геннадьевич, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник научного отдела федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский институт театрального искусства — ГИТИС»;

Федорченко Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора источниковедения федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств».

Ведущая организация: федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания».

Защита состоится 5 июня 2024 года в 15 часов 30 минут на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 23.2.027.01, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой» по адресу: 191023, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, дом 2, ауд. 502.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой» по адресу: 191023, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, дом 2 и на сайте академии по адресу: <https://vaganovaacademy.ru/vaganova/science/dissovet/8/dis0008text.pdf>.

Автореферат разослан ____ апреля 2024 года.

Учёный секретарь диссертационного совета
доктор искусствоведения, доцент

Галина Александровна Безуглая

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Танцевальное искусство казаков представляет собой уникальное явление отечественной и мировой культуры, формировавшееся на протяжении нескольких веков. Сценические казачьи танцы отличаются неповторимая хореографическая образность, самобытная исполнительская техника, в которой сочетаются классический, характерный танцы и оригинальные хореографические элементы, яркий темперамент. На протяжении многих лет танцы казаков отображали 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 казачество бережет и сохраняет свои духовные, культурные, 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 темы исследования. Среди этнографических исследований по проблеме формирования казачьей культуры, которые составляют обширную область научного знания, наибольшую ценность представляют труды Ю. В. Бромлей¹, Л. Н. Гумилева², Л. М. Дробижевой³. В них сформулированы теоретические проблемы исторических процессов формирования этносов. Историческое развитие казачества изучалось в трудах дореволюционных ученых — А. Ригельмана⁴, В. Сухорукова⁵, В. Броневского⁶, С. Номикосова⁷. Вопросы участия казачества в событиях Октябрьской революции 1917 года и Гражданской войны находились в сфере изучения в трудах отечественных этнографов и социологов, среди которых выделяются работы Н. Л. Янчевского⁸, А. П. Пронштейна⁹, К. А. Хмелевского¹⁰. В XX веке историей казачества занимались А. И. Агафонов¹¹ и Н. С. Чаев¹². Теоретические вопросы культурного наследия казаков исследованы в трудах Н. А. Гангур¹³, М. А. Рыбловой¹⁴.

¹ Бромлей Ю. В. Этносоциальные процессы: теория, история, современность. Москва: Наука, 1987. 301 с.

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

³ Дробижева Л. М. Национальное самосознание: база формирования и социально-культурные стимулы развития // Советская этнография. 1985. № 5. С. 12–34; Дробижева Л. М. Этническое самосознание // Советская этнография. 1991. № 1. С. 11–14.

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

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

⁶ Броневский В. Б. История Войска Донского. Санкт-Петербург: Тип. экспедиции заготовления гос. бумаг, 1834. 311 с.

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 веке. 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.

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. Период феодализма. XVII век. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1955. 328 с.

¹³ Гангур Н. А. Материальная культура кубанского казачества: Опыт исторической реконструкции: конец XVIII — начало XX века: Автореф. дис. ... д-ра истор. наук. Москва, 2010. 44 с.

Крупнейшим современным отечественным исследователем, изучающим танцевальную культуру южных казачьих областей России, является доктор искусствоведения, профессор кафедры теории, истории музыки и методики музыкального воспитания Адыгейского государственного университета Алла Николаевна Соколова. Ее статьи посвящены происхождению казачьих танцев, их специфике, классификации, выявлению исторических и культурно-социальных связей с хореографией других народов, изучению отдельных казачьих танцев¹⁵.

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 ее 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 хореографические традиции казаков, включающие казачьи танцы и пляски, как компонент художественной культуры России;
- 2) выявить основные этапы становления казачьих танцев и плясок и их сценических интерпретаций на профессиональной балетной сцене и их особенности;

¹⁴ Рыблова М. А. Мужские сообщества донских казаков как социокультурный феномен XVI — первой трети XIX века: Автореф. дис. ... д-ра истор. наук. Санкт-Петербург, 2009. 52 с.

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. Вып. 1. С. 30–45.

- 3) выявить балетные постановки, посвященные казакам;
- 4) охарактеризовать лексические особенности разного рода сценических казачьих танцев и плясок, выявить характерные черты танцевальной техники, 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 профессиональной балетной сцене XVIII–XXI веков;
- сделаны выводы о значимости казачьего танца в хореографическом искусстве XIX–XXI веков;
- 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 дополняют 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.

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. Слонимского¹⁶, В. М. Красовской¹⁷, Е. Я. Суриц¹⁸, в которых представлена концепция развития отечественного балетного театра и богатый фактологический материал. Основой исследования явился междисциплинарный подход, потребовавший обращения к искусствоведению, педагогике, методике преподавания характерного танца, истории.

Методы исследования. Исследование сценических форм танцевального 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, воссоздании 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 художественных произведений) применен в 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.

¹⁶ Слонимский Ю. И. Мастера балета XIX столетия. М.; Л.: Советский печатник, 1937. 360 с.; Слонимский Ю. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Государственное музыкальное изд-во, 1956. 336 с.

¹⁷ 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 ч. Ч. 1. Балетмейстеры. Л.: Искусство, 1971. 526 с.; Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века: В 2 ч. Ч. 2. Танцовщики. Л.: Искусство, 1972. 456 с.

¹⁸ Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. М.: Музиздат, 2012. 328 с.

Положения, выносимые на защиту:

1) казачьи танцы — уникальное художественное явление, они являются особым видом культурного наследия субэтноса «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 движений, связанных с бытовыми особенностями жизни казаков — в первую очередь как военного сословия Российской империи;

3) казачьи танцы на балетной сцене появились в XIX веке в творчестве хореографов И. Вальберха, А. Глушковского, Ш. Дидло, О. 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 имени А. Н. Квасова, Государственный театр танца «Казаки России» под руководством Л. Милованова, Государственный академический ансамбль танца Сибири имени М. Годенко; 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: конференция «Вагановские чтения — 2022: балетное наследие в цифровом мире» (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, 2022); Международная научно-практическая конференция «Теоретические и методологические проблемы современного образования» (Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, 2022); VIII Международные Вагановские чтения «Хореографическое искусство & цифровая интервенция» (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, 2023).

Автором диссертации прочитаны лекции по теме исследования: «Казачьи танцы и сюжеты на советской балетной сцене», «Опыт постановки балета “Донская легенда” в ансамбле “Казачьи танцы России”» (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, 2023). Результаты, полученные в ходе диссертационного исследования, были апробированы на практике — в педагогической работе автора диссертации в качестве преподавателя народно-характерного танца в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, 2004–2009) и Академии танца Бориса Эйфмана (Санкт-Петербург, 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 года (протокол № 7).

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения и Списка литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснованы актуальность, новизна темы исследования и степень ее научной разработанности; определены цели, задачи и методология исследования.

Первая глава «Танцевальная культура российского казачества» посвящена общим историко-культурным проблемам возникновения и развития казачьего этноса и танцевальной культуры казаков.

В *первом параграфе первой главы «Казачество: происхождение, история, традиции, бытовая культура»* рассмотрены различные теории происхождения казачества. Сделан вывод, что казаки являются этническим образованием (субэтнос) в составе русского народа. Проанализирован

процесс формирования служивого казачества на территории Российской империи, протекавший на протяжении нескольких столетий и завершившийся к XIX веку. Казачьи вольные воинские формирования являлись автономными государственно-организованными сообществами. К началу Первой мировой войны в Российской империи насчитывалось одиннадцать казачьих войск, в том числе Донское, Оренбургское, Терское, Уссурийское, Амурское и др. В процессе исторического развития русское казачество сумело сохранить институт военной демократии в форме войскового круга, где решалась судьба каждого казака, семьи и казачества в целом.

В параграфе отмечено, что казачество по сей день устойчиво сохраняет национальную самоидентификацию и культурно-бытовое своеобразие, осознавая себя особым народом. Рассмотрены принципы воспитания казаков, их традиции, одежда и оружие.

Второй параграф первой главы «Истоки танцевальной культуры казаков» посвящен исследованию формирования хореографических традиций танцевальной казачьей культуры, связи казачьих танцев с русской и кавказской народной хореографией. Танец в культуре казачьего сообщества всегда занимал особое место в народных гуляниях, сборах, казачьих кругах (майданах), праздниках, обрядовых играх. Танец и пляска в среде казаков были поводом для демонстрации ловкости, силы и, шире — способом тренировки боевых навыков во владении оружием и рукопашной схватке. Отмечается проникновение в танцевальную культуру казаков традиций народов, с которыми соседствовали или воевали казаки. В параграфе представлены краткие характеристики хореографических традиций различных казачьих обществ (липецкого, донского, запорожского, кубанского, волжского, некрасовского) и отмечены специфические особенности танцевальной культуры каждого из обществ.

В *третьем параграфе первой главы «Традиционные формы и виды казачьих танцев»* поставлена проблема классификации традиционных форм и видов казачьих танцев. Такая классификация в балетоведении отсутствует. В работе проведена классификация казачьих танцев по различным основаниям: в зависимости от влияния культурных традиций; в зависимости от социальной среды; в зависимости от функции. Предложенная классификация казачьих танцев основана на изучении и анализе танцевального наследия казаков, танцев из репертуара профессиональных ансамблей танца. В работе рассмотрены различные виды казачьих танцев (в том числе — хоровод, гопак, казачок, «Журавль», «Метелица», «Барыня», лезгинка, лекури, «Танец Шамиля»), определены их характерные черты и основные элементы хореографической лексики.

Четвертый параграф первой главы «Хореографическая лексика и техника казачьих танцев» посвящен изучению особенностей хореографической лексики и техники казачьих танцев, исполняемых профессиональными танцевальными ансамблями. Отмечено, что в танцах казаков создается образ мужественного воина, преобладают сильные, волевые движения, наличествует множество прыжков. Основная особенность мужских казачьих танцев — использование холодного оружия (шашек, сабель, пик) и нагаек. Для казачьей пляски характерны выпрямленная спина, вращения вокруг своей оси, перемещение по танцевальной площадке по большому пространству. В казачьих танцах ярко проявляется работа ног: имеются многочисленные варианты танцевальных движений вприсядку, высокие выпрыгивания вверх, шаги, притопы, удары пяткой в пол и т. д. Хореографическая лексика сценического казачьего танца основана на народно-характерных танцах с использованием движений русских, украинских, белорусских, кавказских и других национальных танцев, в опосредованном виде использует наследие казачьего танца. В казачьих танцах используются такие сложные движения, как «ползунок» (в т. ч. на полной присядке); виртуозные прыжки «разножка», «щучка» отражают приемы рукопашного боя. Из кавказских танцев казаки заимствовали традиционный ход — давла, танцевальное движение гасма — скользящее движение на полупальцах, где ноги поочередно выбрасываются немного вперед, меняясь с небольшим перескоком или принимая скрещенное положение.

Отличительной чертой казачьих танцев является использование холодного оружия в качестве важнейшего аксессуара. Упражнения с холодным оружием в казачьей среде носят наименование «шермиции». В этот термин включаются: рубка мишеней в пешем строю (шашкой, шашкой с кинжалом), фланкировка шашкой, фехтование на шашках и на пиках.

Пятый параграф первой главы «Методические особенности исполнения отдельных элементов сценических казачьих танцев» представляет методические указания к исполнению отдельных элементов сценических казачьих танцев, которые сформулированы автором диссертации в процессе исследования и педагогической деятельности.

Вторая глава «Сценические формы казачьих танцев на академической балетной сцене» посвящена изучению вопроса, как и в какой форме казачьи танцы, их образы и темы присутствовали на балетной сцене в XVIII–XX веках. Начало главы посвящено выявлению казачьей темы в европейском и отечественном балете XVIII–XIX веков, в ней определено, что всплеск интереса к искусству казаков связан с общим интересом деятелей европейского балета к России и ее истории.

В первом параграфе второй главы «Образы казаков и казачьи танцы в русском балетном театре XVIII–XIX веков» изучены музыкальные спектакли — оперные и балетные постановки, сочинения И. Вальберха, Ш. Дидло, А. Глушковского, М. Петипа, А. Сен-Леона, С. и Н. Легатов, в которых исполнялись казачьи танцы. Образы казаков на отечественной балетной сцене, прежде всего, воплощали патриотическую тему. Тема русского солдата впервые возникла на русских театральных подмостках во второй половине XVIII века и, несомненно, связана с победами русского оружия. Во всех славных военных походах принимали участие русские казаки, ставшие героями и участниками музыкально-драматических и балетных произведений, поставленных на отечественной сцене. Одно из первых обращений к казачьей теме — балет «Казак в Лондоне» (1793 или 1794, автор в источниках не указан), показанный на сцене петербургского Большого Каменного театра.

Возрастание интереса к образам казаков в хореографическом театре пришлось на 1810-е годы и связано с событиями Отечественной войны против Наполеона, когда на сцене появились балеты и дивертисменты в постановке И. Вальберха «Новая героиня, или Женщина-казак» (1810), И. Вальберха и О. Пуаро «Ополчение, или Любовь к Отечеству» (1812), «Казак в Лондоне» (1813), «Торжество России, или Русские в Париже» (1814) и др. Казачьи танцы исполнялись во многих спектаклях и дивертисментах. Проанализирован «казачий» репертуар в программе дивертисментов и выявлено большое разнообразие характерных плясок на эту тематику — массовых, парных и сольных. Знаменитым исполнителем казачьих танцев на отечественной сцене был О. Пуаро.

Следующий всплеск интереса к теме казаков наблюдался в 1860-е годы. Отмена крепостного права в 1861 году привела к росту национального самосознания, обновлению всех сфер жизни России, в том числе, искусства. Балетмейстеры императорских театров А. Сен-Леон и М. Петипа представили хореографические версии произведений русского национального репертуара. Сен-Леон сочинил большой балет «Конек-Горбунок» (композитор Ц. Пуни, 1864); в IV акте знаменитого дивертисмента «Народов России» центральное место занимал Уральский танец, названный в нотах «Pas Kozak». Казачья тема звучала и в балете Сен-Леона «Золотая рыбка» (композитор Л. Минкус, 1867): хореограф сделал главной героиней не уродливую старуху, но молодую казачку Галю, ввел в спектакль молодого казака Петро и его невесту Мотрю. Балет завершался возвращением из военного похода Петро и веселыми казачьими плясками. Казачья тема в творчестве М. Петипа звучала эпизодически. В 1865 году он сочинил для

М. Суровщиковой-Петипа хореографическую миниатюру «Мужичок» на музыку трепака. В его балете «Ночь и день» (1883) в дивертисменте «Племена России. Народные пляски» танцевала пара Донских казаков и исполнялся сольный танец «Казачка земли Войска Донского».

Во второй половине XIX века казачий танец чаще присутствовал в русской опере, чем в балете. И всегда удалой казацкий дух воплощался лихим и задорным гопаком, который исполнялся в операх: «Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовского (1863, балетмейстер А. Богданов), «Кузнец Вакула» (1874), «Черевички» (1887), «Мазепа» (1884, все три — П. Чайковского), «Ночь перед Рождеством» Н. Римского-Корсакова (1895).

Во *втором параграфе второй главы «Образы казаков в советском балете»* исследованы спектакли, сочиненные в период 1930–1980-х годов, в которых образы казаков воплощены наиболее интересно. Советский балетный театр значительно развил накопленный отечественным балетом опыт — казачий танец стал основой для создания масштабных балетных спектаклей крупной формы. Образы казаков как смелых и бесстрашных воинов оказались востребованными советским балетным театром. В отличие от русского балета второй половины XIX века, где казаки выступали в качестве эпизодических персонажей, в 1930-е годы появились спектакли, в которых казаки стали главными действующими лицами, а казачьи танцы явились основой хореографического решения. Это — «Партизанские дни» В. Вайнонена (1937), «Тарас Бульба» (версии Ф. Лопухова — 1940, Р. Захарова — 1941, Б. Фенстера — 1955). Образ советского трудового казачества возник в балете Ф. Лопухова «Светлый ручей» (1935). Другой, юмористический и добродушный взгляд на казаков присутствовал в балетах-комедиях того времени «Ночь перед Рождеством» (постановки Ф. Лопухова и В. Варковицкого, обе — 1938), где хореографическое решение казачьих плясок и танцев отличалось жизнерадостностью и оптимизмом.

В *третьем параграфе второй главы «Балет “Партизанские дни” В. Вайнонена — первый опыт обращения к казачьей теме в советском балетном театре»* исследована история создания спектакля и принципы хореографического решения образов казаков. Балет Вайнонена повествовал о недавней истории — событиях Гражданской войны, сценарий принадлежал балетмейстеру В. Дмитриеву, музыку написал Б. Асафьев, который использовал фольклорные мотивы, народно-героические песенные темы эпохи Октябрьской революции. Балетмейстер «Партизанских дней» поставил необычную творческую задачу: создать спектакль средствами народно-характерного танца; по его замыслу именно характерный танец способен раскрыть народную тему. Пластический язык спектакля выра-

тал из народного пляса, облагороженного и обогащенного традициями характерного и классического танцев — в этом была его несомненная новизна. В работе исследована структура спектакля, сделан вывод, что балет «Партизанские дни» укреплял реалистические позиции советского театра, став первым отечественным балетом, в котором нашла воплощение революционная тема.

В четвертом параграфе второй главы «Героизация образов казаков в постановках балета “Тарас Бульба” (хореографы Ф. В. Лопухов, Р. В. Захаров, Б. А. Фенстер)» проанализирован балет на сюжет гоголевской повести в постановках трех хореографов. Отмечено, что обращение балетмейстеров к повести Н. Гоголя в начале 1940-х годов продолжало заявленную отечественным балетом героическую тему. В образах казаков воплощались идеи любви к Родине и готовности защищать Отечество до последнего вздоха. В условиях предвоенного времени эта тема была актуальной. Во всех спектаклях созданы танцевальные образы свободолюбивых и бесстрашных казаков, которые характеризовались как классическим, так и характерным танцем. Хореографической кульминацией каждого балета становилась картина «Запорожская Сечь», в которой раскрывался коллективный образ казаков. В спектаклях Лопухова, Захарова и Фенстера казаки представляли героями и бравыми защитниками Отечества, что соответствовало общей идеологической линии эпохи.

В пятом параграфе второй главы «“Гопак” из балета “Тарас Бульба” как символ героики духа и пример соединения элементов казачьего фольклора и классического танца в академическом балетном спектакле» исследована история вариации из балета «Тарас Бульба», которая до сих пор исполняется на концертной эстраде. Изучены постановки Лопухова, Захарова и Фенстера, приведены свидетельства современников, произведено сравнение исполнительских интерпретаций. Современный вариант «Гопака» сохранился благодаря Г. Фарманянцу, первому исполнителю вариации в спектакле московского Большого театра (1941). Сделан вывод о том, что вариация представляет пример слияния элементов казачьего фольклорного танца и виртуозной классической хореографии, а хореографические принципы решения «Гопака» стали основополагающими для танцевального решения этого танца в классическом балете и постановок в ансамблях народного танца.

Шестой параграф второй главы «Образы казаков-современников в балете Ф. В. Лопухова “Светлый ручей”» посвящен пластическому воплощению образов казаков в балете Ф. Лопухова на музыку Д. Шостаковича. Отмечено, что исследователи обращались к спектаклю в контексте

изучения его драматической судьбы. Между тем, «Светлый ручей», повествовавший языком танца о современной жизни советских людей, предлагал и новое хореографическое решение образов казаков-современников. На празднике урожая исполнялась массовая «Пляска кубанцев». Это был один из кульминационных номеров картины и балета в целом, с яркой хореографией, построенной на движениях народно-характерного и фольклорного танцев. Печально известная статья «Балетная фальшь» (в газете «Правда» от 6 февраля 1936 года) отринула все находки и достижения спектакля, среди которых — и создание коллективного хореографического образа советского казачества.

В *седьмом параграфе второй главы «Развитие комедийной линии в интерпретации казачьих танцев в балете “Ночь перед Рождеством” В. Варковицкого и Ф. Лопухова»* рассмотрены примеры создания комедийных хореографических образов казаков в балете Б. Асафьева в интерпретациях В. Варковицкого и Ф. Лопухова. Показано, что «Ночь перед Рождеством» стала первым обращением искусства балета к повести Н. Гоголя, и авторы ставили задачу передать в танце сочные и юмористические образы казаков, которые выведены в повести. «Ночь перед Рождеством» продолжала линию балетной комедии, близкой Лопухову. Спектакли, сочиненные в 1938 году, получились «по-гоголевски» веселыми: была остроумно разработана режиссура танцевальных и пантомимных сцен, найдены пластические и хореографические решения главных и второстепенных персонажей, классический танец соединился с характерным.

В 1940–1970-е годы наблюдалось снижение интереса к казачьим танцам на балетной сцене. Это связано, прежде всего, с художественными процессами в советском балете 1950–1960-х годов, направленными на преодоление идей изжившей себя эстетики хореодрамы. Хореографическая тема казаков вернулась на балетную сцену в 1980-е годы, в творчестве Н. Н. Боярчикова.

Восьмой параграф второй главы «Балет “Тихий Дон” в хореографии Н. Н. Боярчикова — первое хореографическое воплощение романа М. А. Шолохова» посвящен спектаклю Малого театра оперы и балета. Изложена история создания балета, проанализирована хореография, сделан вывод о том, что авторы создали суровое повествование о социальных бурях, гибели некогда ладного, казавшегося прочным мира. Мир казаков в балете — выразительные картины опустошенной земли, на которой сталкивались обезумевшие, ожесточенные люди. Но и в этом исковерканном, изуродованном враждой и злобой мире теплился человеческий дух, оставались надежда и вера в духовное возрождение.

В третьей главе «Сценические формы казачьих танцев в репертуаре профессиональных танцевальных ансамблей» исследована деятельность профессиональных ансамблей танцев, в репертуаре которых присутствуют казачьи танцы. Отмечена историческая важность ансамблей национального танца в деле сохранения народной танцевальной культуры казаков, а также обновления, обогащения и создания новых интерпретаций танцевального наследия казаков.

В первом параграфе третьей главы «Создание профессиональных ансамблей народного танца в 1930–1940-х годах» рассмотрена культурная жизнь и атмосфера Советского Союза 1930-х годов, изучены исторические предпосылки, которые привели к пониманию необходимости создания ансамблей национального танца. Этому способствовали политическая ситуация в стране, заданный партийным руководством курс на организацию творческих союзов, а также формирование национальных театров в республиках. Рассмотрена история создания ансамблей национального танца в Советском Союзе — Государственного академического ансамбля народного танца имени И. Моисеева, Ансамбля песни и пляски донских казаков имени А. Квасова.

Второй параграф третьей главы «Хореографическая сюита “Казачьи” (1942) — один из первых опытов создания концертной программы на основе казачьих танцев» представляет описательную реконструкцию сочиненной в годы Великой Отечественной войны Павлом Вирским концертной сюиты, которую исполнял Ансамбль Донского фронта. В ней хореографические образы казаков воплощали мощь, героизм, отвагу, призывали к беспощадной борьбе против фашистских захватчиков, воодушевляли воинов, внося вклад в дело Победы советского народа.

Третий параграф третьей главы «Государственный театр танца “Казачьи России” и его деятельность в сохранении и развитии танцевальных традиций казаков» посвящен истории создания и деятельности этого коллектива, основанного хореографом Л. Миловановым в 1990 году. Отмечена историческая и культурная основа работы коллектива — в его репертуаре представлено наследие всех казачьих регионов нашей страны — юга России, Сибири и Дальнего Востока. Репертуар театра — энциклопедия казачьей жизни. В 2012 году ансамбль получил статус «театра танца». «Казачьи России» являются крупнейшим коллективом страны, представляющим обширную палитру танцев различных казачьих субэтносов. Специфической формой репертуара «Казачьи России» являются вокально-танцевальные сюжетные спектакли, созданные по произведениям русской литературы и на сюжеты отечественной истории — «Донская легенда» (2015,

балетмейстер Георгий Ковтун), «Пугачевъ» (2018, режиссёр-хореограф Екатерина Милованова) и «Кзаки в Париже» (2021, хореограф Екатерина Милованова).

Четвертый параграф третьей главы «Репертуар концертной программы Государственного театра танца “Кзаки России”» посвящен исследованию репертуара театра. Богатый репертуар казачьих плясок представлен в концертной программе Государственного театра танца «Кзаки России», включающей танцы казаков, населяющих территорию России — донских, волжских, кубанских, «некрасовцев» и др. Отмечено, что репертуар театра позволяет изучить казачьи танцы всех регионов России, проанализировать танцевальную лексику, выявить уникальные технические элементы и сформулировать методические особенности их исполнения. В диссертации описаны и проанализированы концертные номера театра танца «Кзаки России»: «Хоперцы» (танец донских казаков), «Липецкая матаня», украинский гопак, танцы кубанских, волжских казаков.

В последнем разделе диссертации — *пятом параграфе третьей главы «Интерпретация казачьего фольклора в вокально-хореографическом спектакле “Донская легенда”»* — исследован первый в истории казачьего танца полнометражный вокально-хореографический спектакль по мотивам романа-эпопеи М. Шолохова «Тихий Дон», созданный Г. Ковтуном в 2015 году, целиком построенный на образцах казачьего фольклора.

Впервые в истории хореографического театра роман Шолохова воплощен в синтетическом спектакле вокальными и танцевальными средствами, а исполнителями стали профессиональные артисты — исполнители народных танцев и песен. В спектакле хореографический, вокальный и музыкально-инструментальный фольклор казаков впервые стали главным выразительным средством. Создатель «Донской легенды» — балетмейстер Г. А. Ковтун. Обработку музыкального материала и написание оригинальных музыкальных композиций осуществил Р. В. Семьянинов, в партитуре использована музыка композитора Е. А. Лапейко.

Специфика театральной постановки потребовала сократить число героев до минимума, оставив лишь основные персонажи, среди которых Григорий, Петр и Дуняшка Мелеховы, их отец и мать, Дарья, Степан, Аксинья, Наталья, Михаил Кошевой. Ключевым образом спектакля, своего рода связующим звеном, стал образ Смерти, которая незримо для героев присутствует на сцене, управляя человеческими судьбами.

Балетмейстер Ковтун создал хореографический текст, в котором сочетаются несколько видов сценического танца. Базой стал народно-характерный — основное выразительное средство, на котором строится творче-

ская деятельность, текущий репертуар коллектива «Казачьи России». В романе Шолохова действие разворачивается на фоне драматических событий Первой мировой и Гражданской войн, в которых казаки как служилое сословие принимали активное участие. Поэтому хореографический материал казачьих танцев с их «боевым» характером стал органичным материалом для отражения сюжетных перипетий романа.

Ковтун использовал элементы классического танца и современной пластики. В соединении с движениями народно-характерного танца выкристаллизовывалась особая форма сценического танца, хореографический синтез, отражающий как национальную основу выразительных средств (казачья пляска), так и остро очерченную характерность образов спектакля. Взаимоотношения главных героев решались средствами дуэтно-классического танца. Ключевой для спектакля абстрактно-обобщенный образ Смерти решен средствами современной пластики — так подчеркнуто его вневременное начало.

Музыкальное решение спектакля не является его сильной стороной. Характерный со времен П. И. Чайковского для русского музыкального театра симфонизм в партитуре Е. Лапейко и Р. Семьянинова практически отсутствует, его заменил картинно-жанровый принцип чередования эпизодов, сходный с композицией «житийного» типа, нередкой в сочинениях композиторов «новой фольклорной волны» и их наставника Г. В. Свиридова, отголоски «Патетической оратории» и «Поэмы памяти Сергея Есенина» которого отчетливо прослеживаются в «Донской легенде».

Размышления о судьбах Отечества, живая, не тронутая временем история — сфера, традиционно далекая от балетного жанра, — звучит в современном балетном театре все отчетливее. Спектакль «Донская легенда» в исполнении Театра танца «Казачьи России» является одной из постановок в отечественном хореографическом театре на эту тему.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В **Заключении** подведены итоги исследования. Казачество по сей день устойчиво сохраняет национальную самоидентификацию и культурно-бытовое своеобразие, осознавая себя особым этносом. Истоки танцевальной культуры казаков неразрывно связаны русской народной хореографией. Жизненный уклад, быт, традиции и места географического проживания оказывали влияние на формирование казачьей культуры, в частности, танца.

Танец в культуре казачьего сообщества занимал особое место. Танцевальная культура казачества возникла как часть общественных занятий,

военных обрядов, игр, вид досуга. В казачьих танцах отчетливо прослеживаются связи и различия, определенные культурными особенностями различных казачьих сообществ, связанные с географическими ареалами расселения. Но всех их объединяет единое начало — русский народный танец. Современное казачество бережет и сохраняет накопленные веками 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 использует движения русских, украинских, белорусских, различных кавказских и других национальных танцев, ее отличает высокая техничность.

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 П. П. Вирский, М. С. Годенко, Л. П. Милованов и др.

Русский балетный театр часто обращался к казачьим танцам, в них он видел воплощение мужества, отваги и героизма. Это отчетливо проявилось в патриотических дивертисментах эпохи Отечественной войны 1812 года, в постановках И. Вальберха, А. Глушковского, Ш. Дидло, О. Пуаро. Новый всплеск интереса к теме казаков и их танцам наблюдался в русском классическом балете в 1860-е годы, он был связан с ростом патриотических настроений в русском обществе после отмены крепостного права. Большой интерес эта тема вызывала у хореографа А. Сен-Леона, украсившего финальный дивертисмент «Конька-Горбунка» (1864) задорной пляской уральских казаков и сочинившего балет «Золотая рыбка» (1867), где главными героями были казаки.

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

Советский балетный театр значительно развил накопленный опыт — казачий танец стал основой для балетных спектаклей крупной формы.

В 1930-е годы были созданы балеты, в которых казаки выступали в числе главных действующих лиц: «Партизанские дни» (балетмейстер В. Вайнонен, 1937), «Тарас Бульба» (балетмейстеры Ф. Лопухов, 1940; Р. Захаров, 1941; Б. Фенстер, 1955); казаки предстали на балетной сцене в балете «Ночь перед Рождеством» (балетмейстеры Ф. Лопухов, В. Варковицкий, оба — 1938); образы современных казаков воплотились в балете «Светлый ручей» (балетмейстер Ф. Лопухов, 1935). Хореографические образы казаков воплощали разнообразные темы советского искусства: героическую, комическую, современную.

Спектакль «Тихий Дон» в постановке Н. Боярчикова (1987) впервые воплотил на балетной сцене образы романа М. Шолохова. Балетмейстер создал суровое и скорбное повествование о трагических судьбах людей эпохи Гражданской войны, сохранив гуманистическую идею романа: веру в духовное возрождение народа. Этот спектакль оказался единственным хореографическим воплощением образов русского казачества на балетной сцене во второй половине XX века.

Параллельно с воплощениями образов казаков и интерпретациями их танцев на академической балетной сцене шел процесс освоения богатого хореографического наследия в профессиональных ансамблях народного танца. Процесс начался в 1930-е годы, одновременно с проведением в Москве декад национального творчества советских республик и созданием ансамблей народного танца — Ансамбля народного танца под руководством И. Моисеева (1937), Ансамбля народного танца Украинской ССР (1937) под руководством П. Вирского, Ансамбля песни и пляски Донских казаков под руководством А. Квасова (1936). В репертуар этих ансамблей вошли казачьи пляски, хореографы создавали для них сюиты из казачьих плясок.

Новый этап в творческом осмыслении казачьих танцев в профессиональных танцевальных ансамблях начался в конце XX — начале XXI века. В 1990-е годы создан Государственный театр танца «Казаки России» под руководством Л. Милованова, который поставил своей целью сохранение и творческое развитие наследия казаков. Одна из задач коллектива — создание концертных программ и спектаклей на темы из истории русского казачества. К таким знаменательным проектам относится вокально-хореографический спектакль «Донская легенда» (2015), созданный балетмейстером Г. Ковтуном по роману М. Шолохова «Тихий Дон» (музыка Е. Лапейко и Р. Семьянинова). Этот философский спектакль повествует о драматической истории нашего Отечества, воплощая события романа языком музыки и хореографии.

Таким образом, более чем двухсотлетняя история присутствия казаков и казачества на профессиональной балетной сцене привела к театрализации казачьего фольклора и появлению ряда произведений хореографического искусства. Этот процесс продолжается и сегодня, хореографическая история казачества не закончилась.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации***Публикации в изданиях, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий, утверждённый Минобрнауки России***

1. *Горбатов, С. В.* История возникновения и развития характерного танца в России / С. В. Горбатов // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2007. — № 1 (17). — С. 98–104.

2. *Горбатов, С. В.* Многообразие и характерные особенности сценической танцевальной культуры российского казачества / С. В. Горбатов // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2020. — № 3 (68). — С. 45–56.

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

4. *Горбатов, С. В.* «Партизанские дни» В. И. Вайнонена (1934) — ранний опыт создания характерного балетного спектакля / С. В. Горбатов // Ценности и смыслы. — 2023. — № 1 (83). — С. 123–130.