

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»
Педагогический институт

Кафедра теории, истории
и педагогики искусства

БАЛЕТ «ЩЕЛКУНЧИК» В ОТЕЧЕСТВЕННОМ
МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

АВТОРЕФЕРАТ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ
БАКАЛАВРА

студентки 5 курса 581 группы
направления 52.03.01 «Хореографическое искусство»,
профиль «Искусство современного танца»
факультета искусств

Семихатовой Анастасии Сергеевны

Научный руководитель
доцент, канд. пед. наук,

Н.А.Иванова

подпись, дата

Зав. кафедрой
профессор, доктор пед. наук

И.Э.Рахимбаева

подпись, дата

Саратов 2026

ВВЕДЕНИЕ

Цель работы: изучить балет «Щелкунчик» как явление отечественной художественной культуры. Для достижения цели исследования были выдвинуты следующие **задачи:**

- Охарактеризовать ситуацию в европейском балете второй половины XIX века.
- Проанализировать состояние русского балета в тот же период.
- Описать историю создания балета «Щелкунчик»
- Проанализировать постановки балета «Щелкунчик» в XX–XXI веках.

Методологической основой исследования являются труды по истории и теории балетного театра, истории балета XIX века В.М. Красовской, Ю.А. Бахрушина, Л.Д. Блок, а также в зарубежных исследованиях И. Гест, С. Лифаря, монографии Н.Д.Кашкина, В.В.Ванслова, Е.А.Грошевой, Е.Я. Суриц, Н.И. Эльяш, Т.Е. Кузовлевой, посвященные балетам Чайковского.

Методы исследования: изучение и анализ научной и мемуарной литературы по теме исследования, историко-культурный метод, сравнительно-типологический метод использовался для сопоставления национальных балетных школ и для анализа различных постановок «Щелкунчика».

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. Первая глава посвящена историческому контексту: параграф 1.1 анализирует ситуацию в европейском балете середины XIX века, параграф 1.2 — состояние русского балета в тот же период. Вторая глава обращена к балету «Щелкунчик»: параграф 2.1 рассматривает историю создания первого балета (замысел, этапы подготовки, оригинальную постановку 1892 года), параграф 2.2 — шесть крупнейших постановок XX–XXI веков.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Середина XIX столетия стала для европейского балетного театра временем глубоких тектонических сдвигов. Закончился блестящий период романтического балета, но на смену ему пришли иные эстетические ориентиры, во многом противоречивые. Это был переходный этап, когда старые формы еще сохраняли свое влияние, а новые только начинали заявлять о себе. Внешне балет по-прежнему оставался популярным видом сценического искусства, собирая полные залы в крупнейших европейских столицах. Однако внимательный взгляд современников фиксировал тревожные симптомы: оскудевание содержания, отказ от серьезной драматургии в пользу внешней эффектности и нарастающий культ технической виртуозности, который все чаще подменял собой подлинную художественную выразительность. Этот кризис затронул практически все национальные балетные школы, по-разному проявившись в каждой из них, но с неизбежностью поставил вопрос о дальнейших путях развития этого искусства.

Франция, подарившая миру «Сильфиду» и «Жизель», к середине 1850-х годов постепенно утрачивала лидирующие позиции, которые она уверенно занимала на протяжении предыдущих десятилетий. Парижская опера, еще недавно служившая подлинной Меккой для хореографов и танцовщиков со всей Европы, превращалась в консервативный институт, где новаторские поиски все чаще наталкивались на косность административной системы и вкусы пресыщенной публики. Парадоксальным образом именно успех породил стагнацию: романтические шедевры, закрепив в сознании зрителей определенный эталон красоты, одновременно затруднили появление чего-то принципиально нового. Балетмейстеры, работавшие в эти годы в Париже — Жозеф Мазилье, Артур Сен-Леон, Люсьен Петипа, — несомненно, были талантливыми профессионалами, но их творчество уже не обладало той пророческой силой, какой отличались постановки предшествующего поколения. Спектакли Сен-Леона современники не без оснований упрекали в

облегченности содержания, перенасыщенности чисто танцевальными номерами и техническими фокусами, за которыми терялась глубина образов. «Коппелия» (1870), ставшая последним значительным балетом этого мастера, при всех своих несомненных достоинствах, уже принадлежала иной эстетике — более легкой, ироничной и развлекательной, далекой от трагического пафоса романтизма.

Итальянский балет середины XIX века представлял собой иную, но не менее показательную картину. Если Франция была законодательницей эстетических вкусов, то Италия сохраняла за собой репутацию кузницы виртуозных исполнителей. Миланский театр «Ла Скала», при котором в 1813 году была открыта знаменитая балетная школа, оставался одним из крупнейших центров хореографического образования в Европе. Именно здесь, в атмосфере безоговорочного приоритета технического мастерства, формировался тот самый стиль исполнения, который вскоре покорила сцены всего континента. Ключевой фигурой этого процесса стал Карло Блазис — выдающийся теоретик и педагог, сумевший систематизировать и развить достижения предшественников, придав итальянской школе ту стройность и логичность, которые обеспечили ей долгую жизнь. Ученики и ученицы Блазиса — Карлотта Гризи, Фанни Черрито, Вирджиния Цукки — были подлинными звездами европейского масштаба, чьи гастроли сопровождались неизменным успехом. Однако и здесь таилась своя проблема: техническое совершенство, доведенное до абсолютного уровня, все чаще становилось самоцелью, оттесняя на второй план драматическую выразительность и содержательность спектакля. Внимание зрителя и хореографа смещалось с того, что танцуют, на то, как это делается. Итальянский балет, воспитав блестящих солистов, постепенно утратил искусство создания целостного, драматургически выверенного спектакля, подменяя его эффектным дивертисментом или бессюжетным балетом-феерией.

На этом фоне почти аномально самобытно развивался датский балет, обязанный своим необычайным расцветом деятельности Августа

Бурнонвиля. Этот выдающийся хореограф, возглавлявший Королевский балет в Копенгагене на протяжении почти полувека (с 1830 по 1877 год), сумел создать уникальную национальную школу, которая, избежав многих кризисных явлений, поражавших другие европейские балетные труппы, сохранила и приумножила лучшие традиции романтического танца. Бурнонвиль, воспитанный на лучших образцах французской хореографии и лично знавший многих ее ведущих мастеров, сумел по-своему переосмыслить их опыт, адаптировав его к возможностям и потребностям датской сцены. Он поставил свыше пятидесяти балетов, и около пятнадцати из них сохранились в репертуаре театра до наших дней, что само по себе служит уникальным показателем их художественной жизнеспособности. В отличие от балетмейстеров, работавших в Париже или Милане, Бурнонвиль сделал ставку не на внешнюю виртуозность и не на дорогостоящие сценические эффекты, а на выразительность пантомимы, чистоту классического танца и, что особенно важно, на органичную связь с национальной культурой. Он широко использовал в своих постановках датский танцевальный фольклор, вводил сцены народных празднеств, создавая на сцене убедительную и живую атмосферу. Действие его балетов («Неаполь», «Сильфида», «Далеко от Дании» и многих других) разворачивалось в самых разных уголках мира, но неизменно сохраняло ту теплоту, искренность и танцевальное остроумие, которые стали визитной карточкой «школы Бурнонвиля».

Середина XIX века оказалась временем не только художественных, но и социально-экономических трансформаций, которые самым прямым образом повлияли на положение балета в европейском обществе. Промышленная революция, к этому времени уже в полной мере заявившая о себе в Англии, Франции и постепенно в других странах, привела к существенному изменению состава театральной публики. На смену аристократическому зрителю, воспитанному на тонких аллюзиях романтического искусства и ценящему в балете прежде всего поэзию ухода

от реальности, приходила буржуазная аудитория. Люди дела, коммерсанты, промышленники, разбогатевшие чиновники — новая публика искала в театре прежде всего отдыха и развлечения. Они не желали тратить вечер на размышления о недостижимом идеале или сострадание несчастным сильфидам и вилисам. Им требовалось зрелище яркое, понятное, с четкой развязкой, а лучше — с обильными танцами, красивыми костюмами и эффектными превращениями. Этот сдвиг в зрительских ожиданиях оказался, пожалуй, даже более значимым, чем творческие амбиции отдельных хореографов. Балетмейстеры, зависимые от кассовых сборов, вынуждены были подстраиваться под вкусы большинства, что неизбежно вело к упрощению образного строя и нарастанию чисто развлекательных элементов.

В прямой связи с изменением публики находилась и трансформация гастрольной практики балетных трупп и отдельных исполнителей. Первая половина XIX века еще помнила времена, когда балет был в первую очередь придворным искусством, а гастроли знаменитых танцовщиц — Марии Тальони, Фанни Эльслер, Карлотты Гризи — были событиями культурной жизни, окруженными ореолом романтической легенды. К середине столетия коммерческая составляющая таких поездок вышла на первый план. Появилась целая индустрия импресарио, которые за деньги организовывали турне, нередко заставляя артистов выступать по два-три раза в день в разных городах, далеко не всегда располагавших подходящими сценами. Фанни Черрито в 1850-е годы объездила с гастрольями всю Европу, побывала в США и даже в Австралии, и ее выступления везде сопровождались шумным успехом, но подлинного художественного открытия, подобного тому, что сделали Тальони или Эльслер, эти гастроли уже не приносили. Публика шла уже не на новое слово в искусстве, а на имя, на раскрученный бренд. Это была эпоха первых «звезд» в современном понимании этого слова, но звезд, чье сияние нередко оборачивалось трагедией истощения и раннего ухода со сцены.

Настоящей проблемой, принявшей в середине XIX века характер системного кризиса, стало исчезновение мужского танца как полноценной художественной силы. Романтический балет с его культом воздушной, эфемерной танцовщицы, воплощавшей мечту и недостижимость, отодвинул танцовщика-мужчину на роль простого поддержки, партнера, необходимого лишь для того, чтобы подчеркнуть хрупкость и невесомость балерины. Если вспомнить, кого из выдающихся танцовщиков первой половины XIX века можно назвать по именам, то на ум придут разве что Жюль Перро — и тот больше как хореограф, — да, может быть, Артур Сен-Леон, также прославившийся в первую очередь постановками. Мужской танец переживал глубокий упадок: техническая виртуозность балерин росла, и их партнеры оказывались не в состоянии на равных участвовать в хореографическом действе. Все чаще танцовщики ограничивались поддержками и скромными вариациями, а главные партии в балетах — даже там, где по сюжету требовался герой-мужчина! — исполнялись женщинами в мужском костюме.

Это породило специфическую эстетику бесполой, андрогинных образов, которая, при всей своей поэтичности, была признаком неблагополучия. Кризис мужского танца стал одной из главных причин, по которой балет середины века воспринимался многими серьезными деятелями культуры как искусство ущербное, легковесное, не способное к воплощению значительных драматических коллизий.

Попытки преодолеть этот кризис предпринимались, и одна из самых интересных связана с деятельностью Жюля Перро, который после отъезда из Парижа работал в Лондоне, а затем, что особенно важно, в России. Перро, блестящий танцовщик в прошлом, а затем хореограф, осознавал необходимость возвращения мужчине его места на балетной сцене. В своих постановках, в частности в знаменитой «Эсмеральде» (1844, Лондон; 1848, Петербург) и «Корсаре» (1856, Петербург), он стремился к равноправному дуэту, где танец героя был не менее выразителен и технически сложен, чем танец героини. Однако даже Перро, при всем своем таланте, не мог

переломить тенденцию, которая подкреплялась не только вкусами публики, но и структурой балетного образования: в балетных школах по-прежнему основное внимание уделялось подготовке балерин, тогда как воспитанию танцовщиков-мужчин отводилась второстепенная роль. Положение начало меняться только к концу 1860-х годов, когда в Петербурге, опять-таки под влиянием Мариуса Петипа, стали появляться такие виртуозы, как Тимофей Стуколкин, Лев Иванов и, чуть позже, Павел Гердт. Но до полноценного ренессанса мужского танца оставалось еще несколько десятилетий.

В оперных домах Европы — Венской придворной опере, Берлинской королевской опере, Дрезденской придворной опере — балетные труппы существовали в статусе второго плана, часто на положении бедных родственников по сравнению с оперой и драмой. Балетные спектакли в этих городах давались нерегулярно, чаще всего как дивертисменты внутри оперных представлений, и лишь изредка — как самостоятельные вечера. В Вене ситуация была несколько лучше благодаря деятельности балетмейстера Паоло Тальони — отца знаменитой Марии Тальони. Он возглавлял балет Венской придворной оперы в 1840-1850-е годы и сумел добиться определенного подъема, поставив несколько спектаклей в романтическом духе. Но после его ухода в 1857 году венский балет вновь погрузился в череду рутинных, ничем не примечательных постановок. В Берлине ситуация была еще более плачевной: король Фридрих Вильгельм IV, увлекавшийся романтической живописью и архитектурой, к балету оставался равнодушен, и труппа существовала на скудном финансировании, перебиваясь случайными контрактами с гастролерами. В результате именно немецкие государства, родина романтической эстетики в литературе и философии, к середине века практически потеряли собственную хореографическую школу, уступив лидерство французам, итальянцам и датчанам.

Состояние балетного костюма и сценической техники в середине XIX века, напрямую влияли на выразительные возможности танца. Романтическая пачка — та самая длинная, воздушная, колоколообразная юбка из газа,

впервые появившаяся в «Сильфиде» (1832) и позволившая зрителю ощутить невесомость танцовщицы, — к 1850-м годам претерпела изменения. Она стала короче, приоткрывая лодыжки, но все еще оставалась достаточно пышной, чтобы скрывать сложные па и работу стоп. Однако в итальянской школе, где ценили виртуозность и демонстрацию техники, зарождалась новая мода: юбку укорачивали и делали более жесткой, так что она приобретала форму диска, торчащего от талии. Это была прямая предшественница современной классической пачки, которая окончательно утвердится только в конце века. Мужской костюм оставался более консервативным: танцовщики выступали в трико, куртках-туниках или, в характерных танцах, в национальных одеждах. Балерины танцевали в атласных туфельках на плоской подошве с предварительно забитыми носками — та самая пуантовая техника, изобретение Тальони, — но совершенства современных пуантов не было. Техника сцены шагнула далеко вперед: газовое освещение позволило создавать эффекты лунного света, таинственного сумрака — столь важные для романтических балетов.

Ключевую роль в подготовке этого расцвета сыграл Шарль Дидло, французский балетмейстер, работавший в Петербурге с 1801 по 1831 год. Он поставил более сорока балетов, от мифологических до историко-романтических, и первым обратился к русской литературе, инсценировав «Кавказского пленника» по поэме Пушкина (1823). Ученицами Дидло были выдающиеся танцовщицы М. И. Данилова, А. И. Истомина, воспетая Пушкиным. Благодаря Дидло русская балетная школа к концу 1820-х годов достигла европейского уровня. Материальную основу составляла система императорских театров, финансируемая из государственной казны. В отличие от частных антреприз Запада, русские театры обеспечивали стабильность, жалованье и пенсионное обеспечение артистов. Балетные спектакли шли в Большом Каменном театре в Петербурге, а с 1860 года — в Мариинском; в Москве центром был Большой театр (открыт в 1825). Дирекция императорских театров контролировала репертуар, назначала

балетмейстеров и приглашала западных звезд. Эта бюрократическая система, при всей её косности, защищала балет от безжалостных законов рынка.

Путь Петра Ильича Чайковского к созданию «Щелкунчика» был долгим и во многом определил тот художественный переворот, который его балеты произвели в мировом искусстве. В отличие от своих предшественников — композиторов, для которых балетная музыка была сугубо прикладным жанром, Чайковский подошел к балету как композитор-симфонист. Первым опытом стало «Лебединое озеро» (1875–1876). Композитор ввел лейтмотивную систему и сквозное драматургическое развитие. Премьера 1877 года в Большом театре (балетмейстер В. Рейзингер) провалилась из-за слабой хореографии, но музыка была признана слишком хорошей для балетного уровня того времени. Истинный триумф пришёл к «Лебединому озеру» лишь в середине 1890-х годов, когда Лев Иванов и Мариус Петипа создали новую редакцию «лебединых» сцен. Следующим шагом стала «Спящая красавица» (1888–1889), созданная по заказу директора императорских театров Ивана Всеволожского в содружестве с Мариусом Петипа. Премьера 1890 года в Мариинском театре имела оглушительный успех и ознаменовала рождение «музыкально-хореографической симфонии». Именно этот триумф побудил Всеволожского заказать Чайковскому новый двойной спектакль: оперу «Иоланта» и балет «Щелкунчик». Заказ был оформлен в начале 1891 года. Сюжетом балета была избрана сказка Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и мышинный король» в смягчённом переложении Александра Дюма-отца. Чайковский поначалу отнёсся к сюжету скептически, считая его недостаточно театральным. В январе 1891 года Петипа представил детализированный «режиссёрско-балетмейстерский план» с указанием тактов, темпов и характера музыки для каждого номера. Творческий процесс осложнился отъездом Чайковского в США весной 1891 года, а затем болезнью Петипа. Петипа передал постановку своему помощнику Льву Иванову, который и стал фактическим хореографом. Иванов был человеком незаурядного музыкального вкуса, именно ему принадлежала гениальная

постановка «лебединых» сцен в «Лебедином озере». Несмотря на трудности, Чайковский работал с огромной самоотдачей. Он создал партитуру, полную драматических контрастов и симфонического размаха, впервые используя в балете челесту – новый ударно-клавишный инструмент, чей «серебряный» тембр стал звуковым символом феи Драже. Партитура была завершена в 1892 году. Параллельно шла подготовка декораций (художники Михаил Бочаров и Константин Иванов) и костюмов по эскизам Всеволожского.

Заключение. Проведённое исследование, охватившее период от середины XIX столетия до начала XXI века, позволяет сформулировать ряд фундаментальных выводов. Середина XIX века стала для западноевропейского балета временем глубокого системного кризиса, вызванного исчерпанием романтической эстетики, коммерциализацией искусства и изменением социального состава публики. Французская школа утратила гегемонию, итальянская пошла по пути техницизма, английская и немецкая школы пришли в упадок. Исключением стала датская школа Августа Бурнонвиля, сохранившая романтические традиции благодаря ориентации на национальный фольклор и пантомимную выразительность.

Парадоксальным образом именно в этот период русский балет, опиравшийся на систему государственного финансирования императорских театров, сильную педагогическую школу и открытость западному опыту, сумел не только преодолеть кризис, но и создать фундамент для будущего мирового лидерства. Деятельность Шарля Дидло, Христиана Иогансона, приезд Жюль Перро, Артура Сен-Леона и, главное, Мариуса Петипа подготовили почву для расцвета, кульминацией которого стало сотрудничество Петипа и Петра Чайковского. Балет «Щелкунчик» стал парадоксальным примером того, как гениальная музыка и новаторский хореографический замысел могут быть не поняты современниками, но спустя десятилетия обрести подлинное бессмертие. Премьера 1892 года провалилась из-за слабого либретто, технической несостоятельности детей-исполнителей

и неудачного выбора балерины, однако музыка Чайковского получила почти единодушное одобрение, что обеспечило балету «второе рождение».

В XX–XXI веках сложилось шесть канонических постановок «Щелкунчика», каждая из которых отражает эстетику своего времени: советский социалистический реализм Вайнонена, американский рождественский ритуал Баланчина, философская симфония Григоровича, психологическая драма Нуреева, эмигрантская ностальгия Барышникова и постмодернистский гротеск Шемякина. Превращение «Щелкунчика» в глобальный культурный бренд связано с телевизионными трансляциями, коммерциализацией рождественских праздников и универсальностью музыки Чайковского, допускающей бесконечные интерпретации.

Таким образом, эволюция балетного искусства от кризиса романтизма до триумфа «Щелкунчика» демонстрирует, как социально-экономические факторы, государственная поддержка, педагогические школы и творческие индивидуальности формируют судьбу как целого жанра, так и отдельного произведения. Сегодня «Щелкунчик» остаётся самым узнаваемым и любимым балетом на планете, ежегодно идущим на тысячах сцен от оперных театров до школьных актов залов. Его история — это ярчайшая иллюстрация того, как классика питает современность и как современность заново открывает классику. Исследование показало, что та уникальная ситуация середины XIX века — кризисная для Европы и подъёмная для России — создала все предпосылки для рождения этого шедевра, а его дальнейшая сценическая жизнь стала убедительным доказательством вневременной ценности подлинного искусства.