

Л. Н. Акинина

# Академический вокал и хореография. Основные вопросы



Министерство культуры Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная  
консерватория им. М.И. Глинки»

**Л. Н. Акинина**

**АКАДЕМИЧЕСКИЙ ВОКАЛ И ХОРЕОГРАФИЯ.  
ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ**

Сборник статей

Чебоксары  
Издательский дом «Среда»  
2024

УДК 784+78.085  
ББК 85.314+85.32  
А39

***Рецензенты:***

канд. пед. наук, доцент, заведующая кафедрой  
социально-гуманитарных наук Чебоксарского института (филиала)  
ФГБОУ ВО «Московский политехнический университет»

*Л. В. Антонова;*

канд. пед. наук, методист БУ ЧР ДПО «Чувашский  
республиканский институт образования» Министерства  
образования Чувашской Республики

*Е. Ю. Евдокимова*

**А39**     **Акинина Л. Н.**  
**Академический вокал и хореография. Основные**  
**вопросы :** сборник статей / Л. Н. Акинина. – Чебоксары :  
Среда, 2024. – 112 с.

**ISBN 978-5-907830-52-3**

Сборник статей предназначен для молодых педагогов-хореографов вокальных отделений музыкальных училищ и профильных факультетов консерваторий с целью углубленного понимания специфики профессии певца академического репертуара и основных отличий от других актёрских профессий. Материал будет полезен в работе как студентам музыкальных вузов, так и солистам-вокалистам оперных и музыкальных театров.

ISBN 978-5-907830-52-3  
DOI 10.31483/a-10625

© Акинина Л. Н., 2024  
© ИД «Среда», оформление, 2024

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	5
<b>Значение двигательной культуры в творчестве оперного певца и проблемы её преподавания .....</b>	<b>6</b>
Список литературы.....	11
<b>Основные моменты преподавания пластических дисциплин на кафедре сольного пения и кафедре музыкального театра Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки .....</b>	<b>12</b>
Список литературы.....	18
<b>Особенности методических принципов построения урока классического танца для студентов кафедры «Актёр музыкального театра» .....</b>	<b>19</b>
Список литературы.....	26
<b>Работа хореографа с певцом оперного и музыкального театров (академический вокал) .....</b>	<b>27</b>
Список литературы.....	31
<b>Хореография вокального номера .....</b>	<b>32</b>
Список литературы.....	38
<b>Работа современного оперного певца над пластической партитурой образа: на примере ведущего солиста Нижегородского театра оперы и балета Алексея Кошелева.....</b>	<b>39</b>
Список литературы.....	43
<b>Элементарные понятия о невербальном языке в пластическом воспитании студентов вокальных кафедр .....</b>	<b>44</b>
Список литературы.....	49
<b>Пластика и хореография хорового театра: на примере работы хорового коллектива Нижегородской академической консерватории имени М. Глинки «Арт-Хор» .....</b>	<b>50</b>
Список литературы.....	60

<b>Станцует ли Иван Сусанин краковяк, или какой смысл должен нести польский акт в опере М. Глинки «Иван Сусанин» .....</b>	<b>61</b>
Список литературы .....	67
<b>Формирование гражданственности и патриотизма у представителей молодого поколения с помощью искусства хореографии .....</b>	<b>68</b>
Список литературы .....	74
<b>Хореография скульптора Степана Эрзи.....</b>	<b>75</b>
Список литературы .....	81
<b>«Щелкунчик» – невоплощённый балет .....</b>	<b>82</b>
Список литературы .....	87
<b>Пластический театр Фёдора Ивановича Шаляпина и Ивана Васильевича Ершова.....</b>	<b>88</b>
Список литературы .....	94
<b>Оперетта – жанр жизни.....</b>	<b>95</b>
Список литературы .....	99
Приложение .....	100

## Предисловие

Прежде чем заняться педагогической деятельностью, я многие годы проработала балетмейстером-постановщиком в оперных и музыкальных театрах СССР. Особой вехой стало для меня сотрудничество в Московском академическом музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко, стажировка в Большом театре Советского Союза. Неизгладимые впечатления и бесценные знания были получены от общения с великими деятелями оперного и балетного искусства, народными артистами СССР: Ю. Григоровичем, М. Эрмлером, Т. Милашкиной, Д. Брянцевым, поэтому когда подошло время окончания хореографической карьеры, выбор был сделан – продолжить работу с вокалистами классического оперного и опереточного репертуара.

Данный сборник статей посвящён роли и месту хореографии в развитии и становлении солиста-вокалиста оперного и музыкального театра.

Кратко, сжато, но точно сформулированы основные отличия психофизики певца от психофизических свойств артистов других жанров, даны советы хореографам для плодотворной и полезной работы с людьми, обладающими уникальными голосовыми связками.

Все статьи были написаны в разные годы и отрывочно для научных сборников, обширной читательской аудитории. Поэтому некоторые цитаты и выводы повторяются неоднократно. Этот приём делает любую статью понятной вне зависимости от того, как она будет прочитана: в контексте или отдельно от других статей.

Сборник адресован педагогам-хореографам, которые начинают свою профессиональную деятельность в музыкальных училищах и консерваториях со студентами профильных отделений и факультетов, а также солистам-вокалистам оперных и музыкальных театров.

профессор Нижегородской академической  
консерватории имени И. Глинки  
лауреат премии имени Максима Горького,  
лауреат премии города Нижнего Новгорода,  
член совета ЮНЕСКО по хореографии  
*Лидия Николаевна Акинина*

### **Значение двигательной культуры в творчестве оперного певца и проблемы её преподавания**

В сентябре 2012 года был проведён конкурс оперных певцов под патронажем Елены Образцовой. Уже тогда великая певица рассказала, что на конкурсе трудно не только победить, но и попасть в качестве участника: так тяжела программа, поэтому нужна соответствующая подготовка претендента.

На сцену выходили молодые певцы от 17 до 25 лет, уже увенчанные всевозможными званиями лауреатов и демонстрирующие высокую исполнительскую технику. Но больше всего поразило абсолютное понимание, проживание и переживание исполняемого репертуара. На конкурсе не было традиционного статичного положения певца со сложенными руками, арий и их концертного исполнения: были монологи с актёрской органикой глаз, рук, тела. На сцену выходили не соискатели премий, а артисты, проживающие судьбу своих героев.

Но не будем говорить о престижных конкурсах и столичных театрах, где большие возможности в выборе кадров, куда приглашаются дирижёры и режиссёры высшего уровня, где совершенно иные условия работы, другая дисциплина. Если актер желает остаться в труппе с мировым именем, то он должен неукоснительно выполнять все требования руководства по сохранению своей формы и дальнейшему развитию творческой личности. Наш бывший студент, ныне солист одного из прославленных театров, после первого сезона работы в нём рассказал, что на репетиции, где он должен был выйти в партии Малюты Скуратова, молодой певец тотчас же был остановлен режиссером, который сказал, что никому не интересно, как ходит артист такой-то, – людям интересно знать, как вёл себя Скуратов! И если, он на следующую репетицию придёт не готовым вокально и пластически, то может проститься с театром. Вспомнив уроки пластики в консерватории, бывший выпускник поблагодарил своих учителей и заверил, что теперь готов к каждой репетиции.

Станиславский говорил: «Создание певца и актёра на органических законах природы, правды, художественной красоты делает тот театр, который нужен народу и русскому искусству» [6, с. 16].

Часто молодые вокалисты не понимают, что такое работа актёра над ролью. Другой студент на вопрос, как он работает над образом Онегина, стал рассказывать, какие у него трудности с нотой «фа».

Образ для него заключался только в гриме и костюме. О работе над пластической характеристикой он не задумывался.

«Психология певца, которому природа вложила в горло капитал, совсем особая. Он чувствует себя избранником, единственным, необходимым, и это вызывает в нём преувеличенное представление о своей художественной ценности» [7, с. 391].

1. Первая проблема в преподавании движущихся предметов заключается в недостаточном понимании студентами вокальных кафедр, значения культуры тела в профессии оперного певца.

Среднестатистический выпускник консерватории, сдавая оперные классы при наличии идеальной зрительской аудитории (педагогов, сокурсников, родственников), начинает ожидать подобную атмосферу и в зале оперного театра. По его мнению, оперная публика воспринимает только вокал, музыку и сценографию.

Но современный зритель на театральном представлении вправе требовать понятный сюжет и оправданных действий персонажей. Чтобы полюбить оперу, неискущённому зрителю нужно неоднократно её посетить. А чтобы несколько раз прийти на не простой жанр, необходимо увлечь, удержать внимание зрителя-неофита действием и событиями. «Кто я? Что я делаю? Зачем?» – первые основные вопросы, которые обязан задать себе каждый артист. Артист оперно-музыкального театра обязан готовить и музыкальную, и пластическую партитуру образа. Вот как говорит Галина Вишневская: «Но музыкальный образ – это не только драматургическое его содержание и нужная окраска звука. Это костюм, грим, причёска, это походка, пластика тела, жест. Владая всем этим, я могу прочувствованный мною музыкальный образ воплотить в зрительскую сценическую форму и передать публике в зал» [3, с. 286]. Актёр-певец был в приоритете всегда. В воспоминаниях княгини Мещерской, которая сама окончила московскую консерваторию по классу пения у профессора Бежевича вместе с Л.В. Собиновым, есть такой момент: «В «Ла Скала» шла опера «Кармен». Партию Кармен исполняла знаменитая певица – испанка. Талантливая исполнительница главной роли так захватывала своей игрой. Ах, как она была хороша! Пламенная, гибкая, с мягкими вкрадчивыми движениями дикой пантеры и грудным страстным голосом, певица демонстрировала подлинный образ чаровницы Кармен, заставившей солдата забыть присягу и честь мундира» [5, с. 28].



А вот ещё одно авторитетное свидетельство в пользу того, что зрителю, пришедшему на спектакль, мало одного условного языка для полного восприятия сценического искусства. Необходим спектр выразительных средств, палитра способностей.

Замечательный русский писатель Викентий Вересаев отмечал: «В 80–90-х годах в Петербурге на сцене русской оперы в Большом театре пел тенор Михаил Иванович Михайлов. Голос прекрасный. Но держался он на сцене, как манекен, был очень недалёк и невежествен. В те же годы, на той же сцене, в тех же ролях, что и Михайлов, выступал Николай Николаевич Фигнер. Это был один из прекраснейших певцов-теноров, каких только знала русская оперная сцена. Голос был слабее, чем у Михайлова, тембр его, может быть, не так нежен. Но сравнивать их было просто смешно. Когда Фигнер пел Фауста или Ромео, Ленского или Германа, такую охватывало поэзией, так жизнь становилась хороша, что просто не хотелось разбирать, какой силы его голос и какого тембра. Был он к тому же прекраснейший актёр и изящнейший красавец, манерам которого завидовали великосветские денди. Весь Петербург носил его на руках, билеты на него перекупались у барышников за чудовищные цены...» [2, с. 67].

2. Вторая проблема – когда преподавание «движенческих» предметов поручено артистам балета или хореографам, не слишком осведомлённым о специфике вокального искусства и никогда не работающим в музыкально-оперных театрах.

Нужно знать, что не каждый танцовщик может стать учителем даже для другого танцовщика, а тем более для вокалиста.

Для подобной деятельности нужны особые знания.

Артисты балета бывают достаточно консервативными и традиционными. Они несут в себе задатки той жёсткой, авторитарной дисциплины, которая очень хороша для 9-летних детей, пришедших в хореографическое училище, но совершенно не подходит для 20–30-летних студентов консерваторий. Вот что пишет замечательный педагог, основатель стройной системы и автор учебника «Основы сценического движения», Иван Эдмундович Кох: «Педагогические наблюдения показали, что подвижность процессов высшей нервной деятельности у вокалистов в среднем несколько ниже, чем у студентов драматических учебных заведений. Видимо, это объясняется более старшим возрастом учащихся и меньшим желанием

совершенствовать свой двигательный аппарат. У певцов наблюдается также некоторое отставание в координации движений и уровне двигательной памяти – это значительно понижает их возможности во внешних выразительных средствах» [4, с. 467]. Часто бывает так, что артисты балета, не учитывая разницу в возрасте и психофизических отличий вокалистов, начинают скрупулезно и методично добиваться от взрослых людей постановки ног в пятую позицию и знаний всех положений рук по академическим требованиям «вагановской» школы, не объясняя цель подобных занятий. Будущие вокалисты, не понимая и не видя результата от стояния «у станка», и, убедившись в своей полной несостоятельности в области танца, испытав шок и испуг от самого слова «движение», в ужасе бегут от любой пластики.

Обучение вокалистов должно быть дозированным, а иногда и индивидуальным по нагрузке даже на групповых занятиях. Бывает так, что анатомическое строение некоторых студентов (неподвижный позвоночный столб, игрек-образная форма ног, большая масса тела), не даёт им сделать без вреда здоровью даже простые кувырки, прыжки, поддержки. Для них должны быть разумные замены. Не нужно требовать, чтобы все студенты идеально держали вертикаль и струной натягивали ноги, исполняя акробатическое «колесо» или стойку на руках. Если студент патологически боится сделать какой-то элемент, не заставляйте его. Смелость исполнения придёт позже, главное – не зафиксировать страх перед движением в подсознании. Поощрение преподавателем самой малой удачи в этом случае – обязательно. Важно раскрепостить студента.

Послушное тело нужно певцу не для танцев, а для того, чтобы подчеркнуть эмоциональное состояние героя, научить его создавать пластическую партитуру образа. Пример такой уникальной пластичности певца – кадры фильма-оперы «Тоска», когда Каварадосси-Доминго поднимается по лестнице на расстрел: его тело как будто уже освободилось от земной тяжести: грудь, шея, подбородок тянутся к небу. Только лёгкое мышечное подёргивание скулы говорит о страшном волнении смертного существа перед казнью. Это великая работа артиста над собой, уникальное владение своим мышечным аппаратом.

Даже чтобы обнять партнёра страстно, пылко и правдиво, нужна свобода и власть над телом. У вокалистов с мышечным зажимом

подобный порыв выглядит ненатурально, а от этого появляется фальшь на сцене.

На первых курсах педагог обязан вразумительно и терпеливо объяснять, назначение каждого движения, каждого раздела предмета, что это даст в будущем, и какая польза от этих предметов в будущей карьере певца. Станиславский определял две главные задачи при подготовке молодых певцов-актёров: «Первая задача – это выразительная, отточенная дикция, благодаря которой можно достигнуть ясно произнесённого и выразительно окрашенного слова в пении... Вторая задача – полное освобождение тела от всех произвольных зажимов, напряжений, и в результате очень свободное, простое, без всяких эффектных оперных поз поведение актёров на сцене» [7, с. 25].

3. Третья проблема – это воспитание мышечной памяти, которая также в недостаточной мере присутствует у вокалистов. Вот забавная цитата из книги Давида Боровского: «Оперный артист, если он сделал вчера два шага, а сегодня ему говорят пять, он холодеет» [1, с. 394]. От этой памяти зависит и работа в мизансценах, и пластические характеристики, и запоминание хореографических номеров. Чтобы укреплять эту память на протяжении всех лет обучения, необходимо повторять пройденный движенческий репертуар, которым овладели студенты. Тренинг необходим, чтобы у выпускника остался необходимый багаж пластических навыков от обучения в театральном вузе. Если постоянно не репетировать пройденный материал, он бесследно исчезает из памяти в кратчайший период.

4. Четвёртая проблема – мало читающее поколение абитуриентов с бедным воображением и недостаточными знаниями по истории, литературе, этикету. Молодые певцы с трудом могут придумать биографию своего героя, найти новые краски в его поведении, создать отличительные характерные черты своих персонажей. Артисты обязаны демонстрировать непринуждённые благородные манеры, доносить до зрителя особенности взаимоотношений между мужчиной и женщиной различных времён и народов, уметь носить костюм разных веков, садиться и вставать так, как требовали законы и приличия предлагаемого общества. Недостойно для профессионального театра, когда Виолетта не может встать с кресла, потому что её шлейф обмотался вокруг её туфель. Не имеет права Онегин садиться на фалды фрака и расставлять колени, по-

добно нижегородским купцам. Не должны выходить на сцену Татьяна и Ольга походками унтер-офицеров. Всё это наносит урон жанру оперы. Необходимо будить фантазию студентов, заставляя мозг работать, сочинять, думать, привлекать к чтению. Фёдор Иванович Шаляпин с молодыми артистами разговаривал безжалостно: «Молодой человек, вот уже два года вы учитесь, а ходите вы всё на кривых ногах в развалку <...> помимо нот, которые надо задерживать, надо ещё учиться, как ходить не только на сцене, но и на улице. Голос, конечно, звучит одинаково во всяком костюме, но короля Филиппа Второго вы никогда не сыграете!» [8, с. 98].

Поэтому, чтобы в театрах рождались настоящие произведения искусства, необходимо с первых курсов готовить полноценных артистов, умело владеющих всем арсеналом выразительных средств.

#### Список литературы

1. Боровский, Д. Б. Убегающее пространство / Д. Б. Боровский. – Москва: Эксмо, 2006. – С. 394.
2. Вересаев, В. В. Невыдуманные рассказы / В. В. Вересаев. – Москва: Республика, 1999. – С. 67.
3. Вишневская, Г. П. Галина. История жизни / Г. П. Вишневская. – Москва: Горизонт; Алматы: Паритет, Социнвест, 1993. – С. 286.
4. Кох, И. Э. Основы сценического движения / И. Э. Кох. – Ленинград: Искусство, 1970. – 467 с.
5. Мещерская, Е. А. Воспоминания княжны Мещерской / Е. А. Мещерская. – Москва: Олимп, АСТ, 2000. – С. 28.
6. Румянцев, П. И. Станиславский и опера / П. И. Румянцев. – Москва: Искусство, 1969. – С. 16, 25.
7. Станиславский, К. С. Собрание сочинений / К. С. Станиславский. – Том 1. – Москва: Искусство, 1954, С. 391.
8. Шаляпин, Ф. И. Маска и душа / Ф. И. Шаляпин. – Москва: В-О «Союзтеатр», СТД СССР, 1991. – 98 с.

## **Основные моменты преподавания пластических дисциплин на кафедре сольного пения и кафедре музыкального театра Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки**

«Оперный спектакль – это музыка не только для ушей, но и для глаз... Режиссура в опере существует для того, чтобы сделать пение еще лучше и насытить его мыслью, чувством, действием», – сказал в своём интервью Даниеле Финци Паски, оперный режиссёр [1, с. 2].

Оперная режиссура совершила настоящий прорыв. К этому веянию можно отнести по-разному, и мнения на этот счёт неоднозначны. Глубоко отрицательные суждения и эмоции вызвали модернизированные постановки опер «Руслан и Людмила» М. Глинки в Большом театре и «Борис Годунов» М. Мусоргского в Мариинском театре. Однако современное прочтение оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь» в театре имени К. Станиславского и Д. Немировича-Данченко, наоборот, признано возможным. Но в представленной статье мы не будем касаться того, что дозволено в интерпретации оперного жанра современными режиссёрами, а что – нет; здесь хочется отметить то, как полноценно работают в новых условиях и непростых предлагаемых обстоятельствах современные артисты оперных театров. В крупнейших зарубежных и российских столичных оперных труппах практически ушла в историю проблема малоподвижного, маловыразительного вокалиста. Выдающиеся певцы мирового уровня ныне отличаются не только исключительными вокальными, но и выразительными данными. Критика, оценивая современный оперный спектакль, обязательно касается и пластических возможностей певца. Великолепное владение телом демонстрируют сейчас не только примадонны, такие как Н. Дессей, Э. Гаранжа, А. Нетребко, но и певцы: Р. Алания, Р. Вилазон, Х.Д. Флорес. Культура тела, создание партии не только вокальной, но и пластической, стали основой оперного театра XXI века.

Российские ведущие оперные театры тоже не отстают от европейских требований и веяний новой оперной волны. Пластическое решение вокальных образов интересует критиков и театроведов столь же серьёзно, как вокал и музыка. Наблюдая сегодняшнее состояние оперного европейского и российского столичного оперного театра, можно

сказать, что сбылись слова и пожелания К.С. Станиславского: «...Создание певца и актёра на органических законах природы, правды, художественной красоты делает тот театр, который нужен народу и русскому искусству» [6, с. 16]. Рассуждая о певцах нового формата, нужно помнить, что это недавние выпускники музыкальных вузов, которые призваны формировать нового певца.

Что значит быть «хорошим актёром»? В первую очередь это владение своим голосом и телом. Выход на сцену неопытного актёра всегда сопряжён с опасностью потери власти над своим телом. От смущения происходят зажимы, теряется мышечный тонус, тело становится безвольным, расхлябанным или, наоборот, неуклюжим и неповоротливым. Великий Шаляпин вспоминал: «Я был нелепо, болезненно застенчив... Ноги мои вросли в половицы сцены, руки прилипли к бокам, а язык распух, заполнив весь рот, и одеревенел...», когда ему пришлось впервые выйти на сцену в роли Жандарма в спектакле «Жандарм Роже» [9, с. 49]. Выразительность актёра на сцене зависит от его способности чувствовать движение. Это навык, который формируется в процессе сознательного освоения его структуры и совершенствуется через сознательное отношение к процессу построения движения. Чувство движения всегда индивидуально. В гибком теле оно одно, в теле с перекаченными мышцами – другое, в теле с плохо развитой мускулатурой и увеличенной массой тела – минимальна возможность реализовать собственный внутренний импульс в движение. Тренируя мускулы, человек упражняет и мозг. Взаимодействие мышления и физической деятельности человека (сенсомоторике) непрерывно. Грамотный альянс видов театра (опера, драма, балет) способен достоверно обогатить технику певца-актёра в музыкальном театре, стабилизировать механизм возникновения достоверного сценического образа на оперно-музыкальной сцене.

Однако психотехника певца-актёра самобытна. Она часто противоположна и зеркальна психотехнике актёра драматического театра. Ввиду этого прямой перенос достижений драматического воспитания в опере невозможен. К созданию сценического образа в опере и оперетте наиболее близок метод М. Чехова.

В Нижегородской консерватории к проблеме воспитания нового поколения вокалистов отнеслись положительно и с большим интересом. Учитывая, что на вступительных экзаменах по специальности «Сольное пение» на проверку пластических возможностей молодых певцов уделяется небольшое количество времени: предметы

для студентов вокалистов «Танец» и «Сценическое движение» стали преподаваться по другой системе, с различными теоретическими и психофизическими корректировками. Были проработаны и утверждены новые программы по данным предметам, внесена новая метода преподавания.

Вот что пишет замечательный педагог, основатель стройной системы и автор учебника «Основы сценического движения», Иван Эдмундович Кох: «Педагогические наблюдения показали, что подвижность процессов высшей нервной деятельности у вокалистов среднем несколько ниже, чем у студентов драматических учебных заведений. Видимо, это объясняется более старшим возрастом учащихся и меньшим желанием совершенствовать свой двигательный аппарат. У певцов наблюдается также некоторое отставание в координации движений и уровне двигательной памяти – это значительно понижает их возможности во внешних выразительных средствах» [4, с. 467].

Уникальные связки, которыми обладают студенты вокальной кафедры, требуют индивидуального подхода к людям, наделённым особым талантом. Но неприятие движенческих дисциплин вызывало серьёзные психофизические отклонения у молодых вокалистов.

1. Проблема с координацией, медленная мышечная память порождают страх перед движением.

2. Не зная возможностей его преодоления, страх перерастает в стресс и нежелание посещать «движенческие» предметы.

3. Стресс вызывает глубокую депрессию, так как пропуски грозят отчислением из вуза.

Из подобных наблюдений были сделаны верные выводы: важно раскрепостить студента, освободить его от страха перед движением и научить управлять своим телом. Послушное тело нужно не только для танцев, но и для подчеркивания эмоционального состояния героя, обучения созданию пластической партитуры образа. За основу преподавания предметов «Танец» и «Сценическое движение» в Нижегородской академии были взяты такие правила для педагога.

1. Не применять принуждения, если студент чувствует страх перед выполнением сложного (акробатического) упражнения.

2. Не сравнивать студентов с другими обучающимися.

3. Не допускать голосовых оценок однокурсниками (усмешек, подзадориваний и т. д.) в момент выполнения упражнений.

4. Не оставлять без внимания ни одного студента.

5. Не забывать поощрять спонтанное творчество и малейшие победы над собой.

В нашей консерватории предмет «Танец» для студентов кафедры Сольного пения начинается со второго курса. Студент к этому времени полностью осознаёт свою задачу в вузе, привык к нагрузке, к конкурсникам, познакомился на первом курсе с такими движеческими дисциплинами, как «Физкультура» и «Сценическое движение», то есть научился переносить физическую нагрузку. Знакомство будущих оперных певцов с основами классического танца начинается традиционно, лицом к станку. Однако, учитывая возраст и анатомические особенности сформированных взрослых тел, жёсткие каноны классического танца были отредактированы для людей, начавших заниматься балетной гимнастикой в поздний период.

Позиции ног условны и устойчивы, чаще всего, это три основных позиций. Четвёртая и пятая позиция изучаются только для знаний, что они существуют. Требования к позициям рук тоже лишены строгих канонов: молодые певцы должны знать основные, международные позиции рук в танцах, но не обязаны заработать зажимы и напряжение в плечевом аппарате тела. Тренаж классического танца для вокалистов оперного театра служит для воспитания правильной осанки, дисциплины тела и благородной исполнительской манеры. Количество движений сокращено, оставлены лишь самые необходимые упражнения для развития координации, устойчивости и чистоты линий. Обязательны простейшие прыжки и вращения в диагональ. При изучении каждого движения педагог очень подробно объясняет, зачем и для чего необходимо знание и исполнение того или иного элемента, чем эти движения полезны телу и карьере певца. Именно перечисленные объяснения очень нужны для успешной работы с вокалистами. Когда студенты точно понимают зачем им, будущим певцам, знание балетных «па», они сознательно начинают работать по преодолению сопротивления собственного, зачастую уже сформированного, и не слишком послушного тела.

Понимание пользы тренажа – это и стопроцентная посещаемость танцевальных уроков, и видимый результат пользы и новых ощущений от тренированного тела и мышечной памяти. У студентов крепнет вера в собственные силы, и появляется жажда физической нагрузки, узнавания нового вида искусства. У ребят пропадает страх перед запоминанием количества танцевальных движений, скака перед выполнением элементов классического танца.



Неслучайно в своих воспоминаниях величайшие певцы особое место уделяют пластике и подвижности тела.

Галина Вишневская пишет: «То, что было трудно другим певцам, для меня труда не составляло: по заданию режиссёра я бегала по сцене во время пения, мне не нужно было смотреть на дирижёра в самых трудных ансамблях: если бы понадобилось, я могла бы петь, хоть стоя на голове» [2, с. 120].

В 2006 году по инициативе ректора консерватории Э.Б. Фертельмейстера была создана новая кафедра – «Актёр музыкального театра». При поступлении на эту специальность было решено проводить более жёсткий отбор по пластическим, актёрским данным и по возрасту. Увеличились часы преподавания дисциплин «Танец» и «Сценическое движение», были созданы новые программы по движенческим предметам.

Первые два курса отданы под стабильное изучение классического танца, включающее в себя почти полный багаж знаний первых пяти лет обучения в хореографическом училище. Очень подробно и методически строго осуществляется изучение классического тренажа у «станка» и на середине зала. Большое внимание уделяется изучению прыжков и вращений.

Третий курс – это знакомство с основами народного танца. В первом полугодии третьего курса приоритет отдан изучению русского танца, а во втором – более подробно разбираются элементы танцев тех национальностей, которые наиболее часто встречаются в спектаклях оперно-музыкального репертуара.

Четвёртый курс отдан под изучение техник современной хореографии. Основой для составления программы по изучению предмета послужила программа А.Г. Богуславской для Московской государственной академии танца по специальности 070302.52 «Артист балета» от 2006 года. Конечно, были сделаны соответствующие корректировки программы, учитывающие, что студенты консерватории являются не танцовщиками, а вокалистами.

Танцевальный стиль «Модерн» является основным направлением в изучении современной хореографии на отделении «Актёр музыкального театра». Именно данный стиль танца чаще всего задействован в современных театральных постановках, он расширяет палитру выразительных средств исполнителей, их технические возможности, но в то же время сохраняет чистые линии классического танца, что необходимо для сохранения физической формы

певца музыкального театра. На практических занятиях студенты осваивают основные элементы техники «джаз-модерн танца», но в облегчённом варианте.

Во втором полугодии четвёртого курса прибавляется изучение распространённых стилей современного танца в этюдной форме: хип-хоп, вог, степ – те направления хореографии, которые чаще всего используются на музыкальной сцене в соединении с вокалом.

Студенты-вокалисты в своей профессиональной деятельности практически никогда не работают в техниках школ Грэхем, Хамфри, Каннингама, потому как эти школы несовместимы с законами вокального дыхания.

Однако к обучающимся на кафедре «Актёр музыкального театра» предъявляются строгие требования к знанию законов драматургии и обязательной содержательности исполнения хореографических этюдов.

О серьёзной пластической подготовке говорят и материалы для контроля знаний студентов по дисциплине «Танец». Выпускные экзамены по предмету на кафедре «Актёр музыкального театра» существуют как самостоятельные концертные программы, которые получили высокую оценку и у ректората консерватории, и у зрителей Нижнего Новгорода.

С момента существования кафедры было проведено девять выпускных экзаменов-конcertов по танцу с оригинальными названиями: «Выходная ария Терпсихоры» (2010 г.), «Здоровецкие пляски» (2011 г.), «Па-де-Дэнс» (2012 г.), «Девичий переполох» (2013 г.), «В джазе только девушки и БАСта» (2014 г.), «Я хочу танцевать» (2015 г.), «Данс РОМАНс» (2016 г.), «Лучшие. Любимые. И, только для вас!» (2017 г.), «Бахчисарайский Батман» (2018 г.) (ввиду коронавирусной инфекции, выпускные экзамены по предмету «Танец» в 2019–2022 годах были проведены в закрытом режиме), «Пируэты Ан-Дэн-Ан» (2023 г.).

Эти программы демонстрировали не только школу хореографического мастерства студентов, но и оригинальную авторскую хореографию. Каждая программа – законченный класс-концерт в двух отделениях. В первое отделение под названием «Школа», включены обязательные элементы тренажа и обязательные программы танцевальные постановки, такие как менуэты, паваны, вальсы, польки и т. д. Во второе отделение с названием «Афтографы» включены особые хореографические миниатюры, созданные на индивидуальные способности студентов, где ребята представлены не только как выпускники, получившие хорошее хореографическое

образование, но и как творческие личности, умеющие создавать пластические образы.

Многие наши выпускники стали лауреатами престижных международных конкурсов и работают в ведущих театрах страны: Максим Катырев, Алексей Кошелев, Екатерина Платонова, Виктор Рязузов, Наталья Ляскова, Александр Леногов, Мария Елизарова, Роман Вокуев, Анастасия Лошакова. Можно бесконечно перечислять фамилии молодых артистов, выпускников Нижегородской консерватории, которые своей современной синтетической подготовкой вызывают положительные эмоции и у театроведов, и у режиссёров, и у дирижёров, и у хореографов. Станиславский замечал: «Хочешь в театр, быть актёром? Иди в балетную школу: прежде всего, необходимо выправить артиста...» [7, с. 65]. Мы стараемся выполнять завет Великого Режиссёра.

### Список литературы

1. Верещагина, Е. «Аида» Даниеле Финци Паски – музыка для глаз / Е. Верещагина // OperaNews. URL: <http://www.operanews.ru>
2. Вишневская, Г. П. Галина. История жизни / Г. П. Вишневская. – Москва: Горизонт; Алматы: Паритет, Социнвест, 1993. – С. 55, 120.
3. Волгина, Е. Ким Брейтбург поставил мюзикл на нашей сцене / Е. Волгина // Аргументы и факты. – 28.09.2011.
4. Кох, И. Э. Основы сценического движения / И. Э. Кох. – Ленинград: Искусство, 1970. – 467 с.
5. Огородникова, А. Старые спектакли с новыми лицами / А. Огородникова // Биржа+Карьера. – 12.11.2008.
6. Румянцев, П. И. Станиславский и опера / П. И. Румянцев. – Москва: Искусство, 1969. – С. 16.
7. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве. Собрание сочинений / К. С. Станиславский. – в 8 т. Том 1. – Москва: Искусство, 1954. – С. 65.
8. Чернова, Е. «Дикая собака динго» – портрет родины через историю любви / Е. Чернова // Новая газета в Нижнем Новгороде. – 18.06.2010.
9. Шаляпин, Ф. И. Маска и душа / Ф. И. Шаляпин. – Москва: ВО «Союзтеатр», СТД СССР, 1991. – С. 49.

## **Особенности методических принципов построения урока классического танца для студентов кафедры «Актёр музыкального театра»**

Молодые педагоги классического танца отлично владеют теоретическим знаниями, многие преподаватели имеют и практический опыт, будучи в прошлом танцовщиками. Тем не менее, начинающий педагог встречается с трудностями в работе со студентами музыкальных вузов, которые по программе обязаны познакомиться со школой классического танца. Какие движения целесообразнее изучать, в какой последовательности, в каких комбинациях сочетать движения, как построить урок в целом, – эти и многие другие вопросы встают перед начинающими педагогами. Пластическая подготовка будущего вокалиста может быть успешна только в том случае, если самому педагогу-хореографу, понятна природа вокала и цель движений, которые делают оправданным поведение певца на сцене. Смысл обучения – научить вокалиста органично применять познания в технике движений при исполнении вокального произведения, совмещать физические действия и звукоизвлечение. Годы многолетней балетмейстерской и педагогической практики показали, что студенты вокальной специальности глубоко отличаются от студентов балетных и драматических школ.

Об этом писал К.С. Станиславский: «Психология певца, которому природа вложила в горло капитал, совсем особая» [5, с. 391]. А вот что пишет замечательный педагог, основатель стройной системы пластического образования и автор учебника «Основы сценического движения», Иван Эдмундович Кох: «Педагогические наблюдения показали, что подвижность процессов высшей нервной деятельности у вокалистов в среднем несколько ниже, чем у студентов драматических учебных заведений. У певцов наблюдается также некоторое отставание в координации движений и уровне двигательной памяти – это значительно понижает их возможности во внешних выразительных средствах» [3, с. 467].

Студенты поступают в консерваторию после окончания музыкальных училищ. То есть старше 18 лет – это возраст, когда заканчивается формирование костной и мышечной систем. Организм становится взрослым. Физические и пластические данные у людей, наделённых уникальными голосовыми связками, при поступлении

в музыкальный вуз практически не учитываются. Голос справедливо является основополагающим аргументом при поступлении в высшее учебное заведение, связанное с вокалом и музыкой. Однако именно мозг, сосредоточенный на управлении такими исключительными горловыми связками, которые призваны извлекать уникальные певческие звуки, преподносит некоторые особенности в воспроизведении, в запоминании и в отношении к физическим нагрузкам. Проще говоря, у вокалистов практически от природы сформирован некий «психофизический» страх перед движением, которое может якобы помешать свободному «полёту» звука. Оттого и процесс изучения, запоминания и воспроизведения движений увеличен во времени, потому как связан сначала с преодолением «комплекса страха». Это обязательно нужно знать, учитывать и при работе со студентами отделения «Актёр оперно-музыкального театра» ни в коем случае не сравнивать этих студентов со студентами хореографических и театральных училищ. Это совершенно несовместимые и несравнимые понятия.

Потому и работа педагога на отделениях, связанных с вокалистами, должна быть ещё и работой психолога, воспитателя, которая должна убрать ненужные комплексы и зажимы, уменьшить или полностью избавиться от страха перед движением, а не нанести новые психологические травмы и не принести вреда.

Ввиду этого прямой перенос методов работы с артистами балета или драмы, с вокалистами-академистами невозможен, так как неприятие или недопонимание движенческих дисциплин вызывает серьёзные психофизические отклонения у молодых певцов.

1. Проблема с координацией, медленная мышечная память порождает страх перед движением.

2. Не зная возможностей его преодоления, страх перерастает в стресс и нежелание посещать «движенческие» предметы.

3. Стресс вызывает глубокую депрессию, так как пропуски грозят либо отчислением из вуза, либо лишением роли.

К созданию сценического образа в опере и оперетте наиболее близок метод М. Чехова.

Это значит, что хореограф должен соблюдать некоторые правила при работе с вокалистами или при постановке вокально-танцевальных номеров.

1. Более спокойный темп речи на репетиции, очень неспешный музыкальный темп при сопровождении тренажа или при проучивании комбинаций.

2. Приходить на урок или на постановочную репетицию с заранее поставленным материалом. Хореографические поиски и частая замена движений отрицательно сказывается в работе с вокалистами. Мозг не усваивает много беспорядочных вариантов комбинаций.

3. Не перегружать комбинацию у станка или подтанцовку большим количеством движений. Нужно понимать, что по своей природе вокальная и движенческая координация между собой мало-совместимы. Мозг певца выполняет двойную сложнейшую работу – координируя вокальные связки и движения членов тела в момент пения и танца.

4. При показе движений несколько раз медленно и подробно рассказывать и демонстрировать каждое упражнение. После показа новой комбинации повторять всю композицию сначала, чтобы мозг постепенно усваивал полный текст танца и вокального произведения. Это же правило подходит и к проучиванию движенческих комбинаций на уроках по хореографии.

5. Не сравнивать певца с другими и не приводить в пример артистов иных жанров. Это неграмотно и не профессионально со стороны педагога. Внешняя техника приходит со временем, в процессе занятий.

6. Не применять принуждения, если певец чувствует страх перед выполнением сложного (акробатического) упражнения.

7. Не допускать голосовых оценок партнёров: усмешек, подзадориваний и т. д., в момент выполнения упражнений.

8. Не оставлять без внимания ни одного вокалиста.

9. Не забывать поощрять спонтанное творчество и малейшие победы над собой.

Студенты должны уяснить, что изучение классического танца поможет им понять сущность и его природу, проникнуть в суть движения и уже в будущем не только не бояться пластики, но и свободно понимать и исполнять любые задачи режиссёров и хореографов.

На первых двух курсах изучаются основные движения классического танца, закладывается понятие о пластической школе современного певца, вырабатываются выносливость, самодисциплина, обращается внимание на формирование правильного расположения тела в пространстве.

В зависимости от программы каждый раздел урока имеет свои задачи и определённый порядок следования одного движения за другим. Он произволен: определён многовековой историей развития школы классического танца. Но педагог, работающий со студентами вокальной специальности, должен выстраивать урок с учётом профессиональных и физических данных студентов, продуманно чередовать и распределять физическую нагрузку на определённые группы мышц и связок, стремиться к органичному сочетанию танцевальных и силовых движений.

Экзерсис у станка содержит в себе много трудных движений, поэтому студентам нужно дать понять, что они должны разогреть мышцы и связки ног до начала урока.

Педагогам нужно всегда помнить, что стоящие у станка студенты – люди взрослые, их профессиональные данные могут совсем не соответствовать требованиям «балетной» науки. Поэтому необходима некоторая корректировка канонов классического танца в отношении выполнений выворотных позиций ног, разворотов колена. Выворотность стоп и паха должна нести условный характер, который приемлем для студентов старше 18 лет, и не доставлять дискомфорта и болевых ощущений.

Однако проучивание базисных движений классического танца должно проходить по всем методическим «раскладкам» и темпам, которые приняты при обучении классическому танцу, с грамотными и понятными объяснениями о том, какие мышцы и связки работают в данный момент, и для чего необходимо изучение того или иного движения. Взрослые студенты должны чётко понимать, чем они занимаются и для чего это им нужно. Не рекомендуется во время исполнения экзерсиса у станка делать большие паузы между движениями. Необходимо помнить, что экзерсис – это выработка силы мышц и выносливости. Поправлять ошибки можно и нужно во время исполнения движений.

Существуют разные точки зрения на то, с какого движения надо начинать урок классического танца. Одни считают, что необходимо начинать тренаж с плие, другие педагоги – с тандю (*tendu*). В этом моменте есть некоторое недопонимание: что именно называется началом урока? Обычно подавляющее большинство танцоров начинают урок классики с разогрева, в котором сочетается большое

количество движений тандю (*tendu*) в соединении с плие. Этот полезный набор движений многие педагоги не вносят в композицию урока. И, выполнив комбинацию с тандю (*tendu*) для первоначальной разминки мышц, благополучно переходят к выполнению плие. Однако изучение науки классического танца следует всё-таки начать с батман тандю (*battement tendu*), чтобы подготовить мозг к специфике подобной дисциплины, размять мышцы в максимально подтянутое состояние, а затем перейти к их плавному сгибанию.

Плие (*plie*) – студенты должны осознавать, что это мягкость и эластичность движений, умение выглядеть лёгким, ловким, грациозным. Плие – это сила, крепость, выносливость всей мышечной системы ног: «ахиллесовых» сухожилий, коленных связок и связок тазобедренного сустава. Плие должно выполняться плавно, без толчков и пауз. Однако, учитывая, что студенты могут не обладать идеальной выворотностью, вокалистам допустимо исполнение позиций с условными погрешностями. Следует внимательно следить за тем, чтобы колени студентов были направлены строго по направлению стоящих на полу стоп. Не должно быть «завалов» на большой палец, риска повреждения менисков.

Батман тандю (*battement tendu*) – студенты должны понять, что это движение является одним из важнейших по формированию школы пластики. При грамотном исполнении оно формирует мышечную структуру ноги. На первом этапе обучения тандю (*tendu*) ещё не исполняется, так как оно должно быть представлено в дальнейшем. Однако студентам необходимо разъяснить, что самое главное в выполнении этого движения – умение работать не внешней, а внутренней системой мышц: пятка, икра и верхняя внутренняя мышца бедра. Работа только наружной мускулатурой бедра приведёт к одностороннему увеличению массы бедренных мышц, так называемого «галифе». Это правило помогает долгое время сохранять бёдра в хорошей форме без лишних отложений и гиперболизированной мышечной массы, что немаловажно в карьере артистов.

Батман жете (*battement jete*) – студенты должны понять, что движение очень важное в формировании навыка моментальной фиксации мышц, максимального подчинения мышечной системы мозгу. Педагог должен объяснить, что его полезно выполнять на минимальной высоте, что нога именно бросается, а не поднимается на высоту не выше 20 градусов. Работающая нога после выполнения броска должна не колебаться, а чётко попадать именно в заданную высоту. Движение формирует остроту и силу ног, чёткость и динамику выполнения.

Ронд де жамб пар терр, фондю (*rond de jamb par terre, battement fondu*) – круговое движение ногой, которым и является ронд пар



терр (*rond de jamb par terre*) – специально создано для активизации связок тазобедренного сустава, для развития эластичности, подвижности, их укрепления. Для того чтобы студенты поняли ощущение работающих связок, они должны накрепко сжать мышцы ягодиц и ни при каких дискомфортных ощущениях не распускать. Движение ноги по полу и по кругу должно проходить с некоторым сопротивлением в бедре и определенной доле болезненности при первых исполнениях этого движения. Именно так ранее неработающие связки начинают укрепляться и растягиваться.

Для студентов-вокалистов возможно соединение двух движений в комбинации: фондю (*fondu*) не только развивает эластичность и крепость паховых связок, но и укрепляет «ахилл». Поэтому грамотное комбинирование двух упражнений активно поможет развитию мышечной анатомии и технике танца.

Батман фραπε (*battement frappe*) – дать понятие о том, что сильный удар одной ноги по другой выполняется с задачей укрепления ахиллесова сухожилия опорной ноги и развития моментального владения связками тазобедренного сустава на рабочей ноге.

Релевелянт, девелоппе (*releve lent, battement developpe*) – очень полезное движение, укрепляющее мышцы спины и пресса. Учитывая, что студенты-вокалисты имеют право не обладать паховой растяжкой, не нужно требовать при выполнении этого движения высоты больше 60–90 градусов. Следует строго следить, чтобы подъём ноги шёл только от «нижних» точек бедра.

Гран батман жете (*grand battement jete*) – бросок ноги должен быть лёгким и сильным одновременно, при соблюдении тех же правил исполнения, как в релевелянт (*releve lent*). Ощущение при броске ноги вверх должно быть такое, что сам бросок происходит от «ногтя большого пальца», а не от наружной мышцы бедра. Быстрый темп помогает сконцентрировать мозг и закрепить приобретённые навыки по управлению собственным мышечным аппаратом. Строго следить за тем, чтобы после броска вверх нога возвращалась на пол на сильно вытянутые пальцы, не «промазывая» положение батман тандю (*battement tendu*).

В эскерсисе на «середине» зала мы сохраняем традиционность его построения. «Середина» практически повторяет порядок упражнений у «Станка». Необходимо закрепить правила правильной постановки тела у студентов и выработать у них баланс – равновесие. Однако, опять же, учитывая, что перед нами взрослые люди, будущие актёры, а не танцовщики, можно исключить из упражнений на середине такие движения, как *Rond de jamb par*

terre, battement frappe и не заставляя взрослых и, возможно, не выворотных от природы студентов, стоять на середине зала в идеально-выворотных позициях. Однако необходимо, чтобы студенты отделения «Музыкальный театр» владели и были ознакомлены с исполнением таких элементов классического танца, как фуэтте с эфассе на эфассе (fouette с effasse на effasse), которое хорошо развивает подвижность в тазобедренном суставе различными видами сиссон томбе (sissonne tombee) необходимое движение для правильного перенесения центра тяжести, умели грамотно делать вращения (tours и chaines), которые очень часто встречаются в постановочной работе. Естественно, что все перечисленные сложные движения должны быть пройдены при отличной начальной подготовке на первых курсах по всем законам методики преподавания классического танца.

Аллегро (allegro) – следует разъяснить студентам, что аллегро, то есть прыжки, является сильнейшим средством в формировании гармоничной мышечной структуры тела: ног и бёдер в особенности. Такая мускулатура не только спасает от частых мелких травм (вывихов и растяжений), но и делает движения тела в пространстве более грациозным, пластичным, то есть притягательным для глаз. Мозг человека воспринимает положительно те движения, которые не несут в себе излишней медлительности (темп черепахи) или суетливости (темп мыши). Самое приятное для мозга – так называемая «кошачья» пластика, которой обладают хищники. Подобной пластике можно научиться при соответственно развитой мышечной системе. Её помогают формировать различные прыжки классического танца.

Основные требования к прыжкам на первом этапе обучения – мягкое плие (plié) в начале и в конце прыжка. Должен быть строгий контроль, чтобы стопы были вытянуты и не заваливались на большие пальцы. Колени должны быть направлены туда же, куда и пальцы развёрнутых стоп. Не стоит требовать идеальной выворотности от студентов, учитывая их возраст и физические данные, не соответствующие данным балетных танцовщиков. Не надо требовать во время прыжков от студентов-вокалистов держать руки в «подготовительной позиции». Предпочтительнее «бальная» позиция, как в историко-бытовом танце, чтобы не возникло излишнего зажима кистей рук во время исполнения прыжка. При грамотном и профессиональном обучении классическому танцу студенты с отделения «Музыкальный театр» должны грамотно и чисто выполнять такие прыжки, как несколько видов ассамбле (pas assemble), несколько видов жете (pas jete), эшапе (pas echappe), сиссон в арабеск (sissonne arabesqu), томбе (pas tombee), различные уверты, гран па де ша, перекидное жете

(*sisonne ouvert*, *sisonne ferme*, *grand pas de chat*, *jete entrelase*) и для особо одарённых возможны к исполнению некоторые разновидности прыжков в форме поворотов ан турнан (*en tournant*).

Разумное, но обязательное преподавание классического танца для студентов вокалистов отделения «Актёр музыкального театра» делает будущих артистов не только выразительными, но и более привлекательными для работодателей. Номера современных спектаклей: оперетт и мюзиклов, – требуют высокой техники, грамотно обученного тела, натренированной профессиональной памяти и умения быстрого проникновения в суть исполнения танцевальных элементов. Вокально-хореографический репертуар вокалиста, даже если он очень современен, всё равно ставится в стиле «модерн», «джаз», то есть в жанрах, связанных с классическим танцем. Стиль «контемпорэри» (*contemporary*), который заставляет артиста падать и извиваться на полу, несовместим с вокальным дыханием и при пении не используется. Сильная внутренняя энергетика натренированного тела выигрывает по сравнению с энергетической рыхлостью тех актёров, которые не обучались классическому танцу в полной мере. И это естественным образом сказывается на карьерном росте молодых артистов. Классика остаётся в приоритете.

### Список литературы

1. Кох, И. Э. Основы сценического движения / И. Э. Кох. – Ленинград: Искусство, 1970. – 467 с.
2. Козлов, Н. И. О пластической культуре эстрадного вокалиста / Н. И. Козлов. – Санкт-Петербург: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», 2007. – С. 1–6.
3. Станиславский, К. С. Собрание сочинений / К. С. Станиславский. – Том 1. – Москва: Искусство, 1954. – С. 391.
4. Акинина, Л. Н. Методические рекомендации по изучению курса «Классический танец»: учебное пособие для вузов искусств / Л. Н. Акинина. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2014.

## **Работа хореографа с певцом оперного и музыкального театров (академический вокал)**

В Российских оперных и музыкальных театрах практически ушла в историю проблема малоподвижного, маловыразительного вокалиста. Певцы академического репертуара ныне отличаются не только исключительными вокальными, но и выразительными данными. Критика, оценивая современный оперно-музыкальный спектакль, обязательно касается и пластических возможностей певца. Вокальные образы интересуют театроведов столь же серьёзно, как вокал и музыка.

Но сама по себе пластика не может появиться без серьёзного движеческого воспитания молодых певцов, на которое необходимо уделять большое внимание.

Однако пластическая подготовка будущего вокалиста может быть успешна только в том случае, если самому педагогу-хореографу понятна природа вокала и цель движений, которые делают оправданным поведение певца на сцене. Смысл подготовки – научить вокалиста органично применять познания в технике движений при исполнении вокального произведения, совмещать физические действия и звукоизвлечение.

Движения в сценическом пространстве можно разделить на четыре основные группы: локомоторные, рабочие, семантические, пантомимические.

Локомоторные движения – это простые движения: ходьба, бег, прыжки, бросание и т. д. Они используются в жизни, на сцене и выражаются в осанке, походке. Следует обращать внимание и на пластику в неподвижной позе, так как часто поза является символом происходящего.

Рабочие движения подразделяются на «главные» и «вспомогательные». Выполняя главные рабочие движения, певец определяет суть поведения своего образа. Вспомогательные движения нужны для того, чтобы можно было удобно выполнять главные. Самое простое физическое действие, такое как вынуть из кармана платок, выполняемое как будто только рукой, на самом деле требует вспомогательных движений тела, шеи и даже ног. Но иногда у певца на сцене вспомогательных движений практически нет: это происходит от волнения и страха, мускулатура зажимается, а зритель видит на сцене вместо раскрепощённого человека зажатого и мало про-

фессионального актёра. Психологический зажим вызывает физический, и в результате пропадает естественность движений. Сам Ф.И. Шаляпин о своих первых выступлениях на сцене вспоминает, что он был нелеп, болезненно застенчив, что его ноги вращались в половицы сцены, руки прилипали к бокам, а язык распухал, заполнив весь рот, и деревенел: «Вытаращив глаза на дирижёра, я пел и всё старался сделать какой-нибудь жест. Я видел, что певцы разводят руками и вообще двигаются. Но мои руки оказались невероятно тяжёлыми и двигались только от кисти до локтя...» [7, с. 65].

Семантические движения – это выразительные жесты рук или сильные движения всего тела: «остановись», «пошёл вон», «дай», «нет», «тише» и т. п. Правила жеста и его выразительность – основа актёрской игры.

Пантомимические движения придают физическим действиям эмоциональный характер. Огромную роль в пластической культуре вокалиста играет артистизм. Особенно это касается таких моментов, когда вокалист творит образ, не прибегая к помощи слов. Галина Вишневская пишет: «Но музыкальный образ – это не только драматургическое его содержание и нужная окраска звука. Это костюм, грим, причёска, это походка, пластика тела, жест. Владея всем этим, я могу прочувствованный мною музыкальный образ воплотить в зрительную сценическую форму и передать публике в зал» [2, с. 286].

Часто молодые хореографы задают вопрос: есть ли разница в работе с вокалистом, танцором или драматическим актёром? Она есть, и большая. Певца от любого другого артиста отличают уникальные голосовые связки, которые требуют особого, повышенного контроля и внимания со стороны мозга. Это обязательно должно учитываться при работе с вокалистом. Об этом писал и Станиславский: «Психология певца, которому природа вложила в горло капитал, совсем особая» [5, с. 391].

А вот что пишет замечательный педагог, основатель стройной системы пластического образования и автор учебника «Основы сценического движения», Иван Эдмундович Кох: «Педагогические наблюдения показали, что подвижность процессов высшей нервной деятельности у вокалистов в среднем несколько ниже, чем у студентов драматических учебных заведений. У певцов наблюдается также некоторое отставание в координации движений и

уровне двигательной памяти – это значительно понижает их возможности во внешних выразительных средствах» [3, с. 467].

Психотехника певца-актёра самобытна. Она часто противоположна и зеркальна психотехнике актёра драматического театра. Вот забавная, но верная по своей сути цитата из книги Давида Боровского: «Оперный артист, если он сделал вчера два шага, а сегодня ему говорят: сделай пять, он холодеет» [1, с. 394]. Ввиду этого прямой перенос достижений драматического воспитания в опере невозможен, так как неприятие или недопонимание движенческих дисциплин вызывает серьёзные психофизические отклонения у молодых вокалистов.

1. Проблема с координацией, медленная мышечная память порождают страх перед движением.

2. Не зная возможностей его преодоления, страх перерастает в стресс и нежелание посещать «движенческие» предметы.

3. Стресс вызывает глубокую депрессию, так как пропуски грозят либо отчислением из вуза, либо лишением роли.

К созданию сценического образа в опере и оперетте наиболее близок метод М. Чехова.

Это значит, что хореограф должен соблюдать некоторые правила при работе с вокалистами или при постановке вокально-танцевальных номеров.

1. Более спокойный темп речи на репетиции, очень размеренный музыкальный темп при сопровождении тренажа или при прочивании комбинаций.

2. Приходить на урок или на постановочную репетицию с заранее поставленным материалом. Хореографические поиски и частая замена движений отрицательно сказывается в работе с вокалистами. Мозг не усваивает много беспорядочных вариантов комбинаций.

3. Не перегружать комбинацию у станка или подтанцовку большим количеством движений. Нужно понимать, что по своей природе вокальная и движенческая координация между собой несовместимы. Мозг певца выполняет двойную сложнейшую работу, координируя вокальные связки и движения членов тела в момент пения и танца.

4. При показе движений несколько раз медленно и подробно рассказывать и демонстрировать каждое упражнение. После показа новой комбинации повторять всю композицию сначала, чтобы мозг

постепенно усваивал полный текст танца и вокального произведения. Это же правило подходит и к проучиванию движенческих комбинаций на уроках по хореографии.

5. Не сравнивать певца с другими и не приводить в пример артистов других жанров. Это неграмотно и не профессионально со стороны педагога. Внешняя техника приходит со временем, в процессе занятий.

6. Не применять принуждения, если певец чувствует страх перед выполнением сложного (акробатического) упражнения.

7. Не допускать голосовых оценок партнёров: усмешек, подзадориваний, и т. д., в момент выполнения упражнений.

8. Не оставлять без внимания ни одного вокалиста.

9. Не забывать поощрять спонтанное творчество и малейшие победы над собой.

В разделе хореографического образования певца особое внимание должно быть уделено основам классического, народно-сценического, историко-бытового и современного танцев. Их роль состоит не только в выработке осанки и умении выполнять поклоны, но и в формировании вкуса, элегантности, чувства стиля и манеры исполнения.

Также эти предметы создадут особый пластический багаж, который будет необходим на предмете «Сценическое движение», где обязательно нужно уделять внимание импровизационным заданиям на различные музыкальные темы. Певцу в его работе потребуются умение импровизировать, фантазировать и уметь пластически выражать чувства любви, гнева, нежности, страха и всей богатой палитры человеческих чувств. К вышеперечисленным задачам «движенческих» дисциплин для вокалистов нужно добавить следующие.

1. Развитие чувства ритма, координации движений и техники владения телом.

2. Умение ориентироваться в различных стилях, направлениях и техниках танца, развитие танцевальности и пластичности,

3. Иметь элементарные навыки постановки танцев и танцевальных движений.

Выразительность актёра на сцене зависит от его способности чувствовать движение. Чувство движения – это навык, который формируется в процессе сознательного освоения пластики и её постоянного совершенства через работу над собой.

Чувство движения у разных людей всегда отличное в зависимости от тела, в котором происходит движение. В пластичном теле оно наиболее выражено, в теле с перекаченными мышцами – несколько ограничено, а в теле с увеличенной массой тела малоразвитой мускулатурой – минимально. Упражняя мускулы, человек тренирует и мозг. Взаимодействие мышления и физической деятельности человека непрерывно. Только грамотный альянс видов театра (опера, драма, балет) способен достоверно обогатить технику певца-актёра в музыкальном театре, стабилизировать механизм возникновения достоверного сценического образа на оперно-музыкальной сцене. Чем ярче внутренне видение исполнителя, тем больший эмоциональный отклик вызовет вокальное произведение у зрителя.

#### Список литературы

1. Боровский, Д. Б. Убегающее пространство / Д. Б. Боровский. – Москва: Эксмо, 2006. – С. 394.
2. Вишневская, Г. П. Галина. История жизни / Г. П. Вишневская. – Москва: Горизонт; Алматы: Паритет, Социнвест, 1993. – С. 286.
3. Кох, И. Э. Основы сценического движения / И. Э. Кох. – Ленинград: Искусство, 1970. – 467 с.
4. Козлов, Н. И. О пластической культуре эстрадного вокалиста / Н. И. Козлов. – Санкт-Петербург: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», 2007. – С. 1–6.
5. Станиславский, К. С. Собрание сочинений / К. С. Станиславский. – Том 1. – Москва: Искусство, 1954. – С. 391.
6. Сорока, С. Н. Танец и сценические движения эстрадного вокалиста / С. Н. Сорока // Педагог. – 19.01.2018. – С. 1–3. URL: <https://zhurnalpedagog.ru/>
7. Шаляпин, Ф. И. Страницы из моей жизни / Ф. И. Шаляпин. – Пермь: Пермское книжное издательство, 1969. – С. 65.



## **Хореография вокального номера**

В XXI веке отпала необходимость доказывать, что современный певец должен не только высокопрофессионально выполнять вокальные партии, но и отменно владеть основами хореографии, сценической речи и актёрского мастерства, хотя подлинными разносторонними актёры оперного театра ценились во все времена и на всех знаменитых оперных площадках.

Замечательный русский писатель Викентий Вересаев писал: «В 80–90-х годах XIX века, в Петербурге на сцене русской оперы в Большом театре пел тенор Михаил Иванович Михайлов. Голос прекрасный. Но держался он на сцене, как манекен, был очень недалёк и невежествен. В те же годы, на той же сцене, в тех же ролях, что и Михайлов, выступал Николай Николаевич Фигнер. Это был один из прекраснейших певцов-теноров, каких только знала русская оперная сцена. Голос был слабее, чем у Михайлова, тембр его, может быть, не так нежен. Но сравнивать их было просто смешно. Когда Фигнер пел Фауста или Ромео, Ленского или Германа, – такую охватывало поэзией, так жизнь становилась хороша, что просто не хотелось разбирать, какой силы его голос и какого тембра. Был он к тому же прекраснейший актёр и изящнейший красавец, манерам которого завидовали великосветские денди. Весь Петербург носил его на руках, билеты на него перекупались у барышников за чудовищные цены...» [1, с. 67].

Действительно, в наше время уже не редкость увидеть на оперно-музыкальной сцене пластичного, выразительного певца. Многие из них могут составить достойную конкуренцию даже профессиональным танцовщикам, особенно это наблюдается на престижных Международных конкурсах артистов оперетты и мюзикла. Могут называть лауреатов первых премий последних лет, которые вызвали шквал восхищения у зрителей и у членов высокой комиссии на конкурсах в Будапеште, Москве и Екатеринбурге: это Александр Леногов, Мария Елизарова, Роман Вокуев, Анастасия Лошакова, Александр Уманчук. Все они – солисты разных театров, выпускники Нижегородской консерватории.

Однако, испытывая естественную радость как педагог, я ощущаю и профессиональную тревогу как хореограф. Сложных вокально-хореографических номеров много, но не все они грамотны. На престижных конкурсах молодые артисты, преследуя цель – удивить жюри и получить приз, часто показывали вокальные номера, перенасыщенные танцевальными и акробатическими элементами.

Известны случаи, когда актёры в амплу героя и героини просили представить их на конкурсах как каскадных исполнителей, будучи уверенными в том, что первые премии, достаются только тем певцам, кто покажет в номере больше сложных поддержек. Это явление, к сожалению, не приносит пользы, а наоборот искажает подлинный смысл номера, отвлекает внимание зрителя от основной идеи, и вокальная часть таких номеров страдает. Хореография должна помогать вокалу не перекрывать его, и вокальные конкурсы не должны превращаться в конкурсы спортивного рок-н-ролла.

Не все молодые постановщики, посещающие мастер-классы по современной хореографии, имеют понимание о вокальном дыхании. Очень много вокально-хореографических номеров поставлено неграмотно, именно потому, что хореограф понятия не имеет о «вокальной строчке». Постановщик просто заполняет движениями музыкальную ткань, даже не интересуясь, как певец будет петь в этом хореографическом хаосе. Некоторые балетмейстеры демонстрируют крайнюю неосведомлённость в природе вокала и не видят разницы между эстрадным певцом, поющим под фонограмму, и настоящим академическим певцом, поющим по строгим вокальным законам.

Настоящий хореограф обязан обладать глубокими знаниями в области разных жанров искусства. Он обязан понимать разницу между артистом драмы, артистом балета и солистом оперы. Ставить танцы для представителей различных видов искусства нужно по законам, установленным именно для конкретного жанра. Вот что пишет замечательный педагог, основатель стройной системы и автор учебника «Основы сценического движения», Иван Эдмундович Кох: «Педагогические наблюдения показали, что подвижность процессов высшей нервной деятельности у вокалистов среднем несколько ниже, чем у студентов драматических учебных заведений. У певцов наблюдается также некоторое отставание в координации движений и уровне двигательной памяти – это значительно понижает их возможности во внешних выразительных средствах» [2, с. 467]. Хореографам необходимо учитывать подобное отличие в мозговой деятельности при постановках и репетициях танцевальных номеров с вокалистами.

Другая крайность, когда хореография номера откровенно нарушает замысел композитора. На одном из конкурсов мюзикла и оперетты можно было видеть артистов, исполняющих роль Графа Бони из оперетты «Сильва» и куклы Олимпии из оперетты «Сказки Гофмана», плохо танцующих на пуантах. Подобное решение недопу-

стимо, потому как ни Кальман, ни Оффенбах не задумывали показывать своих героев в подобной ситуации. Комический или гротескный образ в музыкальном спектакле – это не персонаж «театрального капустника». Воля композитора и автора либретто должна быть законом для режиссёров, хореографов и дирижёров в театрах, напрямую связанных с музыкой. Неоправданное самовольство, рассчитанное только на популизм при создании образа, – недопустимо.

Часто для развития креативного мышления студентам предлагается самостоятельно разработать пластическое оформление вокальных номеров. Подобные задания очень полезны: студенты начинают смотреть другие постановки, знакомятся с новыми исполнителями, иными редакциями спектаклей, начинают фантазировать и предлагать идеи. Педагог корректирует и направляет их работу.

В этом меня поддерживает и народный артист России, педагог-хореограф Анатолий Бердышев из Новосибирска: «Неслучайно особое внимание уделяется самостоятельной работе, где молодым актёрам предоставляется возможность самим пробовать составлять танцевальные фразы и предложения, выражать собственные мысли, пользуясь тем набором движений, которые они выучили. Специфика такого обучения в том, чтобы обратиться к воображению начинающего актёра, помочь ему сформировать образы этих движений, понять смысл и назначение в танце» [3, с. 92].

Иногда самостоятельные работы вызывают недоумение. Один из предложенных дуэтов был написан в форме лёгкого, лирического вальса. Однако студенческая пара решила его в технике уличных танцевальных направлений «локинг» и «вог». Естественно, возник вопрос: «Неужели лёгкий вальс для влюблённых, вызывает такие негативные эмоции, что тела исполнителей начинает выламывать такая остроугольная пластика?» Увидев предложенную ими пластику со стороны и оценив вопрос, студенты ответили, что до этого они не придавали значения тому, как хореография может характеризовать поведение героев, и основывались только на модных течениях танца. Теперь основной принцип драматургии – «Что я делаю? Зачем, я это делаю?» – будет для них основной точкой при постановке хореографии вокальных номеров.

Другой пример – недавняя работа очень уважаемого театрального коллектива. Это вокально-пластический спектакль на музыку Малера, Пуленка, Шуберта и других знаменитых композиторов в жанре камерного пения, в котором заняты ведущие солисты оперы.

Вот как автор спектакля определяет задачу своей постановки: «Камерное пение – один из самых консервативных жанров... Мы

не ставили себе задачу «станцевать» музыку, но пытались с помощью перформативных практик сделать её близкой для широкой аудитории. В своём концертно-академическом звучании эти песни далеки от неподготовленной аудитории. Но, как только их звучание обретает телесность современного перформера, они получают пугающую и интригующую актуальность» [4, с. 5].

В подтверждение тому на сцену вышли перформеры, одетые в мешковатые комбинезоны, и под нежные звуки «Серенады» Шуберта, стали изображать на полу откровенное совокупление. Возник вопрос: «Почему современный хореограф считает, что народ в XXI веке так и не дорос до понимания романтического искусства? Почему все чувства и переживания влюблённого человека должны быть обязательно понижены до уровня простой партерной гимнастики, и только тогда их, якобы, поймёт и примет публика?»

Однако только тогда, когда перформеры были неподвижны и лишь обрамляли живописными группами поющих вокалистов, восприятие музыки и пения у зрителей было сильнее и глубже.

Камерное академическое пение не может быть совместимо со стилем «контемпорери» в хореографии. Это две совершенно противоположные природы исполнительства. Первая природа стремится возвысить человека над бытом, унести его в сферу романтических переживаний. Природа техники «контемпорари-данс» прямо противоположна. Хореография этого стиля стремится следовать за импульсами тела, данный вид пластики приземляет и натурализует чувства человека. С жанром камерного пения хорошо может сочетаться классический танец, либо танец в стиле «модерн».

Вот что говорила Галина Вишневская: «...Музыкальный образ – это не только драматургическое его содержание и нужная окраска звука. Это костюм, грим, причёска, это походка, пластика тела, жест. Владея всем этим, я могу прочувствованный мною музыкальный образ воплотить в зрительную сценическую форму и передать публике в зал» [5, с. 286].

Поэтому прежде, чем приступить к постановке вокально-танцевального номера, балетмейстер обязан продумать пластическую концепцию образа: почему этот герой будет так двигаться, что он хочет сказать своими движениями, и как они его будут характеризовать?

Совершенно необходимо при постановке пластики учитывать биографию персонажа, его национальность, социальный статус. Необходимо понимать, какое состояние владеет сейчас Героем, почему он исполняет этот номер, что он хочет добиться?

Пластика может быть разной: фольклорной, стилизованной, современной, но она должна работать на заданный образ. Вот воспоминания княгини Мещерской, которая сама окончила московскую консерваторию по классу пения у профессора Бежевича вместе с Л.В. Собиновым.

«В «Ла Скала» шла опера «Кармен». Партию Кармен исполняла знаменитая певица-испанка. Талантливая исполнительница главной роли так захватывала своей игрой. Ах, как она была хороша! Пламенная, гибкая, с мягкими вкрадчивыми движениями дикой пантеры и грудным страстным голосом – певица демонстрировала подлинный образ чаровницы Кармен, заставившей солдата забыть присягу и честь мундира...» [6, с. 28].

Из этого описания видно, что, играя образ знаменитой испанской гитаны, певица не бравировала знанием элементов фламенко. Мудрые постановщики посоветовали ей использовать пластику грациозного и опасного хищника. Образ Кармен насытился новыми красками, которые не противоречили, но, наоборот, добавляли выразительности и глубины в характер Героини.

Сейчас многие классические оперные и опереточные спектакли решаются в современном «дресскоде»: мужчины – в деловых костюмах, женщины – в «платьях для коктейля». Идея одна и та же – «приблизить классическое искусство к широким массам» через упрощение пластики, чувств и одежды. Актёры, часто работающие в повседневной одежде, теряют навык существовать в историческом костюме, элементарно владеть веером и шляпой, управлять плащом и шлейфом. Артисты забывают, как танцевать настоящий венский вальс, чардаш, не знают элементов мазурки, цыганских, испанских танцев. Исчезает яркий характерный костюм – пропадают и хореографические номера, и образы. Сцены театров заполняет однотипная сценография с однообразной «псевдосовременной» хореографией. Балетмейстер обязан сочинять для спектакля образный пластический язык, учитывая индивидуальность исполнителей и характеристики персонажей.

Есть и прекрасные современные примеры постановочной работы в музыкальном жанре – это Санкт-Петербургский театр музыкальной комедии, Московский театр оперетты, Пятигорский театр оперетты, Екатеринбургский театр музыкальной комедии. Талантливые музыкальные спектакли, представленные на сценах перечисленных театров, неординарные вокально-танцевальные но-

мера стали своеобразным классическим наследием для многих молодых артистов, хореографов и студентов. На них растёт и учится подрастающее поколение творческой молодёжи.

Основные пункты, по которым должна строиться постановочная работа над вокально-танцевальным номером.

1. Ознакомиться с содержанием пьесы, в которой задействованы герои музыкального номера.

2. Запомнить биографию, национальность, социальный статус героев музыкального номера.

3. Понять, принять и сформулировать причину, по которой исполняется музыкальный номер. Сформулировать точную задачу, что должно произойти с героями после исполнения этого номера.

4. Внимательно и неоднократно прослушать музыку, написанную к этому номеру. Точно понять и определить национальную принадлежность мелодии, характер музыки, смену настроений и ритмов, темпа. Очень точно определить музыкальную форму, в которой написана музыка.

5. Точно сформулировать актёрские задачи: что должно происходить с героями в каждом куплете, в каждом припеве. Что они делают? Зачем, они будут это делать?

6. Найти образ пластического языка, который точно подходит к данному номеру по характеру музыки, описаниям персонажа и действенно-событийного ряда.

7. Сочинить образные, выразительные, пластические и танцевальные комбинации с обязательным учётом вокального дыхания и индивидуальных возможностей исполнителей, с возможным применением элементов бутафории, если они необходимы для углубления образов персонажей.

8. При постановке и репетиции новых номеров обязательно учитывать жалобы вокалистов, если им трудно петь во время движений, если их пугает исполнение трюка, если им тяжело даётся выполнение технического движения. Хореограф должен быть готов к тому, чтобы уметь заменить трудные движения на равноценные, но более простые и удобные.

Однако постановщик обязан точно распознавать, когда певец жалуется по-настоящему, а когда – от простого нежелания работать. В этом случае не должно быть никаких поблажек.

9. При постановке и репетиции танцевальных номеров обязательно нужно помнить, что процесс запоминания и удержания в па-

мяти хореографических элементов у певцовдолгий. Поэтому на постановочную работу может понадобиться больше времени. Хотя это и не аксиома. Разные артисты – разные возможности.

«То, что было трудно другим певицам, для меня труда не составляло: по заданию режиссёра я бегала по сцене во время пения, мне не нужно было смотреть на дирижёра в самых трудных ансамблях: если бы понадобилось, я могла бы петь, хоть стоя на голове», – Галина Вишневская [7, с. 120].

Когда постановочная работа проведена на высоком профессиональном уровне, удовольствие и удовлетворение от неё, получают все – и режиссёры, и артисты, и зрители.

### Список литературы

1. Вересаев, В. В. Невыдуманные рассказы / В. В. Вересаев. – Москва: Республика, 1999. – С. 67.
2. Кох, И. Э. Основы сценического движения / И. Э. Кох. – Ленинград: Искусство, 1970. – 467 с.
3. Бердышев, А. А. Методы преподавания хореографии и постановки вокально-танцевальных номеров в современных музыкальных спектаклях / А. А. Бердышев // Третий Международный научный конгресс Всемирного Совета танца ЮНЕСКО в Новосибирске: сборник статей и докладов. – . Новосибирск: Новосибирский издательский дом, 2018. – С. 92.
4. Абалихина, А. Закрой мне глаза: программа камерного вечера / А. Абалихина. – Пермь: Пермский академический театр оперы и балета имени П.И. Чайковского, 2018. – С. 5.
5. Вишневская, Г. П. Галина. История жизни / Г. П. Вишневская. – Москва: Горизонт; Алматы: Паритет, Социнвест, 1993. – С. 286.
6. Мещерская, Е. В. Воспоминания княжны Мещерской / Е. В. Мещерская. – Москва: Олимп, АСТ. – 2000. – С. 28.
7. Вишневская, Г. П. Галина. История жизни / Г. П. Вишневская. – Москва: Горизонт; Алматы: Паритет, Социнвест, 1993. – С. 120.

## **Работа современного оперного певца над пластической партитурой образа: на примере ведущего солиста Нижегородского театра оперы и балета Алексея Кошелева**

В одном из интервью художественный руководитель Нижегородского академического театра оперы и балета имени А.С. Пушкина Александр Владимирович Топлов сказал: «Я всегда говорю, что театр – это не музей, он должен отвечать сегодняшним реалиям, быть технологичным, инновационным, открытым, взаимодействовать с миром. Театр не живет по принципу «у нас всегда так было, мы так привыкли». В театр должны приходиться разные люди, с разным опытом, вкусами, желаниями и разным видением, более того, с разными финансовыми возможностями, поэтому в кассе театра должны быть билеты для любой социальной группы. Но я также убежден, что театр – это не просто развлечение, он должен любую публику словно поднимать, подтягивать на новый уровень, а не идти на поводу. Театр возвышает, одухотворяет, он заставляет душу работать и будит лучшее в человеке» [6, с. 1].

В наши дни Нижегородский государственный академический театр оперы и балета имени А.С. Пушкина, стремясь к современному звучанию своего творчества, бережно сохраняет и традиции прошлого. Репертуар театра очень богат и насыщен, что привлекает зрителей и в то же время помогает становлению и росту актёрской труппы, которая в настоящее время очень сильна и многогранна.

Пример тому молодой солист оперы, Алексей Юрьевич Кошелев, ведущий мастер сцены, обладатель гран-при Международного конкурса «Ренессанс», лауреат Всероссийских конкурсов, лауреат премии «Нижегородская жемчужина», выпускник Нижегородской академической консерватории имени М.И. Глинки по классу академического пения профессора А.А. Сакулина.

На государственных экзаменах Алексей пел партию Онегина и естественным образом высокий, красивый, очень пластичный певец с бархатным голосом был отмечен особо, получив отличную оценку. Вскоре партия Онегина появилась в театральном послужном списке молодого певца, в 2016 году, принимая решение о постановке новой редакции оперы «Евгений Онегин» в театре, главный режиссёр, заслуженный артист России Дмитрий Александрович Суханов безоговорочно назначил А. Кошелева на заглавную роль.

В одном интервью певец сказал: «Моя любимая партия – это, конечно, Евгений Онегин. Потому что это не «узко-оперный» герой, это ещё большая литература. Это очень глубокий и важный для русской культуры образ» [5, с. 16]. Артист постоянно ищет новые



краски и характеристики для своего героя, совершенствуя не только вокальное, но и актёрское мастерство. Круг его чтения обширен и богат: от мемуарной и специальной литературы, до серьёзных философских книг. Весь этот багаж знаний плодотворно работает на актёра, выделяя его яркой индивидуальностью, интеллектом.

Сценический образ Онегина очень непрост. Можно прилично спеть партию героя, но при этом совсем не быть им. Великий Шаляпин в своих мемуарах воспроизводит суровый диалог с молодым певцом по поводу недостоверного образа: «Молодой человек, вот уже два года вы учитесь, а ходите вы всё на кривых ногах, в развалку <...> помимо тех нот, которые надо задерживать, надо ещё учиться, как ходить не только на сцене, но и на улице. Голос, конечно, звучит одинаково во всяком костюме, но короля Филиппа Второго, вы никогда не сыграете...» [3, с. 98].

Таких примеров, где певец просто ходит и поёт под музыку Чайковского слова Пушкина, не владея техникой перевоплощения, не понимая разницы между действием и событием, к сожалению, немало. Современный зритель, имеющий возможность видеть в Интернете лучшие образцы любого вида искусства, желает не только слышать, но и видеть Героя, который бы соответствовал и литературному, и музыкальному первоисточнику.

Станиславский определял две главные задачи при подготовке молодых певцов-актёров:

«Первая задача – это выразительная, отточенная дикция, благодаря которой можно достигнуть ясно произнесённого и выразительно окрашенного слова в пении...

Вторая задача – полное освобождение тела от всех произвольных зажимов, напряжений, и в результате очень свободное, простое, без всяких эффектных оперных поз поведения актёров на сцене» [2, с. 25].

Движения в сценическом пространстве можно разделить на четыре основные группы: локомоторные, рабочие, семантические, пантомимические.

Локомоторные – это простые бытовые движения. Выполняются они механически: ходьба, бег, прыжки, бросание и т. д. Применяются в передвижениях по сцене и выражаются в осанке, походке. Сразу следует обращать внимание на пластическую выразительность и в статической позе, так как поза часто является своеобразным акцентом происходящего.

Рабочие движения подразделяются на «главные» и «вспомогательные». Выполнением главных рабочих движений вокалист практически определяет логику и последовательность физического

поведения своего образа. Вспомогательные движения служат для того, чтобы можно было удобно выполнять главные. Любое, самое простое физическое действие, такое как взять бокал шампанского, выполняемое как будто только рукой, на самом деле требует вспомогательных движений туловища, шеи и даже ног. Но иногда у певца на сцене вспомогательные движения становятся минимальными, это происходит от волнения и страха: мускулатура певца зажимается, а зритель видит на сцене вместо живого человека механически передвигающуюся куклу.

Психологический зажим вызывает физический зажим, и в результате пропадает естественность движений. Сам Ф.И. Шаляпин о своих первых выступлениях на сцене вспоминает, что он был нелепо, болезненно застенчив, что его ноги вращались в половицы сцены, руки прилипали к бокам, а язык набухал, наполнив весь рот, и деревенел: «Вытаращив глаза на дирижёра, я пел и всё старался сделать какой-нибудь жест. Я видел, что певцы разводят руками, и вообще двигаются. Но мои руки оказались невероятно тяжёлыми и двигались только от кисти до локтя...» [4, с. 65].

Семантические движения – это жесты рук или выразительные движения всего тела: «остановись», «уйди», «да», «нет», «прошу вас», «тише» и т. п. Правила жеста и его выразительность – первооснова актёрской игры.

Пантомимические движения придают физическим действиям эмоциональный характер.

Огромную роль в пластической культуре вокалиста играет артистизм. Особенно это касается таких моментов, когда вокалист творит образ, не прибегая к помощи слов. Евгений Онегин в Нижегородском спектакле появляется в конце увертюры в окружении великосветских красавиц, давая понять, что этот персонаж привык общаться среди правящей элиты, отлично понимает свой высокий статус и знает силу своей власти над противоположным полом.

При первой встрече с Татьяной в руках у Кошелева-Онегина находится стек, и он иногда держит его как шпагу у бедра. В глазах простодушной Татьяны, начитавшейся романтических романов и баллад, подобная манера превращает Онегина в долгожданный образ благородного Рыцаря. Но артист через язык жестов и тела даёт увидеть зрителю скрытый второй план своего персонажа – и эти пластические характеристики позволяют увидеть портрет неординарной, противоречивой и несколько inferнальной личности. Небрежно рассказывая о болезни своего дяди, он, с тонкой полуулыбкой, вдруг протягивает девушке яблоко – его жест очень символичен. Локоть согнут, пальцы широко обхватили фрукт, запястье

выгнуто дугой, и кисть повёрнута сначала на самого Онегина, он чувственно втягивает в себя аромат яблока, и как бы получив тайный знак, – рука с яблоком медленно разгибается к Татьяне. Вся эта мимическая сцена напоминает библейский эпизод соблазнения Евы Змием, и добавляет нерв в благодушную атмосферу деревенского мира. «Всё, что есть в человеке неуловимого, невыразимого, всё то, что не находит слов – ищет выразиться через руку» [1, с. 99].

Скрупулёзно изучая методическое наследие С.М. Волконского о «выразительном человеке», артист Кошелев акцентирует особое внимание на роли рук. При общении с Татьяной его жесты наполнены чрезвычайной энергетической силой. Девушка буквально втянута в его пространство и не находит сил для сопротивления. Но, получив быструю победу над неопытной душой, Онегин, преподавая ей свой «урок жизни», позволяет себе покровительственное «панибратство», расслабленно похлопывая Татьяну по руке, чего никогда бы не позволил себе никто другой по отношению к благородной девушке. Но для Евгения она уже обезличена. Этим жестом он отстранил и «похоронил» её: у него намечен новый объект.

В сценах с Ленским руки Кошелева ведут другой разговор. Называясь другом деревенского поэта, Онегин таковым никогда не являлся. Он достаточно пренебрежительно относится к молодому человеку, и это транслируют его запястья. Следует обратить внимание на то, как сначала иронично, а потом и пренебрежительно надламываются вниз кисти рук Онегина, обращённые ладонью к Ленскому. Но в сцене дуэли правая рука вытянута, как стальной клинок, – без дрожи и сомнений – именно на ту высоту, где бьётся сердце у вчерашнего приятеля. Эта рука несгибаема и неумолима, она работает только на поражение. «Каким же сложным до бесконечности орудием должна быть рука, чтобы быть венцом выразительности» [1, с. 98].

Во втором акте Алексей Кошелев блестяще танцует мазурку в окружении артистов балета, совершенно не выбиваясь из их ансамбля и уверенно «по-польски» ведя рядом с собой Ольгу. Евгений, улыбаясь своей партнёрше, не забывает оглянуться и посмотреть – видит ли эту сцену Ленский и Татьяна. Онегин продуманно разрушает милый, наивный, детский мир Лариных и Ленских.

Третий акт – трагедию разлома – актёр проводит на пике своих эмоций и актёрского мастерства. Именно разлома, потому что сущность личности Онегина у Алексея Кошелева терпит фиаско: она буквально разваливается по частям. Голова его то запрокидывается назад, то падает на грудь. Спина выгибается то горбом, то вытягивается в струну. Он то бежит, то падает на колени. Руки его то вскидываются вверх крылатым жестом, то бессильно падают вниз от

самых плеч. «О, жалкий жребий мой!» – это крик погибающей человеческой души, увидевшей перед собой невозвратную тёмную бездну, из которой нет выхода.

Создав такой мощный образ, певец не перестаёт над ним работать постоянно, изо дня в день отыскивая новые краски в «партитуре» поведения героя.

«Нас не занимает то движение, которому человек поручает заменить слово. Не тот жест интересен, которым человек показывает, что он хочет спать, а тот, который выдаёт его сонливость» [1, с. 61].

На одном из мастер-классов режиссёр Адольф Шапиро выразил мысль, что гораздо важнее, что происходит с человеком на сцене, а не то, что он делает. Кошелев находится в постоянном поиске и анализе знаний, которые помогают ему постепенно приблизиться к ещё более глубокому пониманию и овладению своей профессией. Ведущий солист Алексей Юрьевич Кошелев плотно занят в репертуаре театра: в его послужном листе сложнейшие партии. Он любит воплощать на сцене героев, которые основаны на серьёзном литературном материале. А.Ю. Кошелев принимает большое участие в концертных программах, выезжает на гастроли по России, странам СНГ и очень часто выступает во Франции, Люксембурге, Швеции, Сербии.

Творческие успехи артиста и безупречный труд абсолютно совпадают с планами, которые определил себе на будущее творческий коллектив – Нижегородский театр оперы и балета им. А.С. Пушкина должен быть одним из ведущих в России. У него есть солидная творческая история, традиции артистической преемственности и сильные артисты.

### Список литературы

1. Волконский, С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту) / С. М. Волконский. – 2-е изд. – Москва: Книжный дом «Либроком», 2011. – С. 61, 98–99.
2. Румянцев, П. И. Станиславский и опера / П. И. Румянцев. – Москва: Искусство, 1969. – 25 с.
3. Шаляпин, Ф. И. Маска и душа / Ф. И. Шаляпин. – Москва: В-О «Союзтеатр», СТД СССР, 1991. – 98 с.
4. Шаляпин, Ф. И. Страницы из моей жизни / Ф. И. Шаляпин. – Пермь: Пермское книжное издательство, 1969. – С. 65.
5. Московский комсомолец в Нижнем Новгороде. – 20–27.02.2019. – 16 с.
6. Лобова А. Александр Топлов / А. Лобова // Собака.ru URL: <https://www.sobaka.ru/nn/entertainment/art/114011> (дата обращения: 24.09.2020).

### **Элементарные понятия о невербальном языке в пластическом воспитании студентов вокальных кафедр**

Если раньше пластический аспект исполнительского искусства вокалистов оставался на последнем месте в критических и специальных исследованиях, то в наше время при развитии технологий, перемене форм мышления, формировании нового зрителя и новых приёмов режиссуры ритм и движение тела стали одним из основных выразительных средств оперного искусства. Сегодня тема телесности, вероятно, самая модная. С помощью жестов, поз, выражения лица человек вступает в общение, придавая своей речи большую выразительность или даже обходясь без слов. Язык тела достаточно богат и развит, чтобы выразить различные сложные мысли и смыслы, и самовыражение в пластике и ритме относится к самым важным средствам выразительности.

Тело выступает как совершенный музыкальный инструмент, организующий невербальную звуковую деятельность человека, и в нём заложены основные ритмы: пульс, ритм дыхания, походка, без которых немислима ни трудовая, ни творческая деятельность человека.

Невербальный язык – одна из самых древних форм общения людей, основанная на использовании информации, полученной от походки, жестов, мимики, национальных привычек. Часто при невербальном поведении человек получает большую информацию о собеседнике нежели из разговора с ним.

Люди редко контролируют своё невербальное поведение, обычно человек неосознанно характеризует себя через мимику и жесты, а второй контактёр анализирует увиденное и сопоставляет с речью рассказчика. Позы и жестикуляция отображают характер, воспитанность, темперамент, настроение.

У представителей разных национальностей смыслы жестов, поз и телодвижений могут кардинально отличаться. Жесты обычно демонстрируют согласие или несогласие, раздражение, приветствие. Позы дают понятие о состоянии человека, его будущих действиях. Сидящий человек в расслабленной позе выражает спокойствие, но собеседник, нервно стучащий по полу каблуками, сжимающий и разжимающий кулаки, показывает, что он в напряжении и раздражении. Мимика тоже выражает на лице многие эмоции. Однако похожие движения лицевых мышц могут говорить о разном настроении в зависимости от ситуации. Улыбка выражает как радость, так и насмешку, сдвинутые брови могут быть признаком и сосредоточенности, и гнева.

Мы наблюдаем за эмоциями через зрение. Заметив на лице партнёра улыбку, человек понимает, что к нему относятся с симпатией, а при взгляде исподлобья однозначно понятно, что мирный диалог

не получится. Доброжелательное тактильное общение может происходить только с близкими людьми: обнять, пожать руку – эти действия предназначаются для приятных знакомых, но с малознакомыми индивидуумами тактильный контакт может превратиться в столкновение и драку. Стиль одежды тоже много рассказывает о личности и диктует пластическое поведение как владельца костюма, так и его окружения. Человек в короне и мантии резко отличается по манерам и жестике от человека в униформе. Соответственно, будет различаться и поведенческая модель у общающихся людей с королём и официантом.

Ещё Петроний говорил, что по лицу человека он узнает его характер, а по походке может прочесть его мысли.

Сегодня уже повсеместно признано, что язык тела является неотъемлемым и необходимым компонентом бытовой жизни людей. В моментах общения и во всей межличностной деятельности тело из биологической материи превращается в наглядный пример человеческой культуры и общественных норм. Можно сказать, что культура поведения воплощается в теле, как в пространстве.

Всего человеческое тело может принять не более 300 поз. Это связано и с анатомико-физиологической точкой зрения, и с социально-культурной. В каждой культуре существуют различные расовые, половые, этические табу на определённые позы. Некоторые из них в чужой культуре могут оцениваться как неприличные, странные, смешные, неудобные и т. д. В каждой традиции существуют позы, характерные для людей разных возрастов и полов, типичные социальные позы и отображающие психическое или физическое состояние объекта.

Существуют знаки-позы, которые помогают помочь понять и выделить ряд некоторых кодов.

1. Тип отношения к другому человеку.

Отношение друг к другу чётко прослеживается в позах взаимных объятий или сидении на коленях у партнёра. Прикосновения, наклоны друг к другу и явное уменьшение личного пространства – характеристики проявления интереса, любви и нежности в европейской культуре.

2. Статус.

В европейской культуре человек, оказывающий знаки уважения другому, более высокопоставленному или почитаемому лицу обычно встаёт. А, например, представитель зулусского общества, оказывая уважение – садится.

### 3. Физическое и психическое состояние.

Характеризуя позу человека словами «Он держится прямо» или «Он как в воду опущенный», мы подразумеваем, что он либо собран и держится с чувством собственного достоинства, либо напуган и потерян.

### 4. Степень вовлеченности в диалог.

Мы не обсуждаем серьёзные вещи на ходу, предпочитая сидеть в таких случаях. Любая суетливость и движение во время переговоров говорит о малой заинтересованности либо неготовности обсуждать тему.

### 5. Поиск участия.

Поза с наклонённым в сторону партнёра корпусом, уменьшение пространства, стремление заглянуть в глаза и другие подобные действия трактуются как желание найти в партнёре душевный отклик.

### 6. Обман.

Во время серьёзного диалога можно принять нарочито беззаботную позу, говорящую вопреки идущему серьёзному разговору, что ничего не произошло: сидеть нога на ногу, развалившись и т. д.

Этикетные нормы в отношении поз и жестов также различаются по культурам и народам. Например, в европейской культуре в знак уважения к партнёру встают и снимают шляпу, а на островах Фиджи принимают сидячее положение.

Позы являются показателями социальных ситуаций и социальных институтов: военные, приветствуя старшего по чину, вытягиваются в струнку. Школьники складывают руки на парте, демонстрируя внимание.

Начальники и правители обычно не сидят, а восседают и принимают свободные позы, подчинённые, наоборот, согбенны и ограничены в пространстве.

Наиболее ясная демонстрация авторитета и власти выражается осанкой, выправкой, манерой стоять и походкой. Чаще всего описания иностранца, военного, проститутки, ребёнка, чиновника отличаются походкой. Походка большими шагами считается принадлежностью военных. Спокойная, размеренная походка с гордо поднятой головой выделяла аристократа. Спешащий, бегущий мужчина воспринимался как человек низкого социального статуса (слуга).

«Походка должна быть не слишком поспешна и не слишком медленна. Лёгкий умеренный шаг наименее утомляет и наиболее нравится. Туловище следует держать прямо, а голову вверх, без жеманства и надменности. Медленные и плавные движения заключают в себе некоторую важность. Они отличают человека свободного, следовательно, богатого и знатного. Кто идёт слишком скоро,

обнаруживает свою тайну: он куда-то спешит. Каждое опрометчивое движение, переливающаяся походка обозначают дурное воспитание, недостаток образования и непривычку к светскому общению, социальную ущербность» [1, с. 77].

Однако замедленная походка у мужчины конца XIX века и начала XX века была объектом для насмешек и воспринималась как признак гомосексуальности.

Женщинам того времени предписывалось ходить небольшими шажками, наступать с носка, избегать резких движений – плыть. Качание бёдрами при походке, излишняя демонстрация округлых женских форм считалось признаком женщин лёгкого поведения.

«Женщины, имеющие угловатые движения, большей частью бывают добродетельны; те же из них, которые впали в заблуждение, отличаются излишней приманчивой округлённостью движений», – писал Бальзак в своём «Эссе о походке» в 1833 году [2, с. 210].

Осанка разделяла людей на два класса. К людям воспитанным, высокого социального уровня она предлагала контроль над всей мускулатурой тела – прямая спина, поднятая голова, подтянутые колени, то есть эстетически и мышечно осознанный баланс тела. Умеренность в движениях – знак определённого класса. Уверенный жест – признак высокой социальной позиции. Аристократы производят мало жестов: жестикуляция обозначает рабов, слуг, крестьян. Только они могут качать головой, шёлкать языком, хлопать себя по ляжкам, стучать в грудь.

Сутулая спина, согнутые колени, выпяченное бедро или живот, опущенная голова и взгляд говорят о низком социальном происхождении, о подчинённости и зависимости.

Вульгарность передаётся корпусом, который не может держаться прямо – спина искривлена и расслаблена, ноги расставлены и завёрнуты ступнями внутрь. «...Стоя, нужно избегать наклонного положения вперёд, опускать голову, облакачиваться небрежно о стену, мебель, в особенности на чей-то стул, не трястись, не ломаться, не переносить тяжесть всего тела на одну ногу» [1, с. 78].

Сидение – наиболее ритуальная техника тела, указывающая на контраст между сидящим, более низким по происхождению человеком, и стоящим – более высоким по рангу. Позже по правилам хорошего тона сидение женщины и стояние мужчины хоть и принималось как вежливое почтение, но сохраняло структуру иерархии: стоит более сильный, он занимает вертикаль, он доминирует в пространстве, а сидит более слабый.



Царские троны были подняты, и их иерархия была по-другому оформлена в пространстве. Сидение на земле – самая низкая позиция – была позой самоуничижения (нищие) либо наказания (колодники).

До начала XX века красота понимается как нечто спокойное и величавое. Боль, желание, страсть связаны с нарушением нормы, слишком удалены от законов красоты и приводят к ненатуральным, уродливым искажениям тела, вплоть до его уничтожения (царапанье лица, биение в грудь, вырывание волос, самоубийство и т. д.). Если красота связана с симметрией и пропорциями, то аффект строится на диспропорциях и диссонансах.

Основные мышечные движения тела при активных эмоциях и аффектах.

1. Страх, ужас, агрессия, властность связаны с напряжением мускулов и их устремлением вверх (человек хочет казаться выше, или вытягивается, как струна), плечи подняты, мускулы рук и ног зажаты, ладони стиснуты в кулак. Но также напряжение тела с вытянутыми руками и ногами, откинутой назад головой выражает тщеславие, заносчивость.

2. Меланхолия, горе, задумчивость связаны с расслаблением мускулов и опусканием головы, плеч, рук. Традиционный жест раздумья: актёр сидит, а его голова опущена на руку, которая опирается локтем на стол. Традиционный жест раскаяния: прижатые ладони друг к другу на груди при опущенной вниз голове. Закрывание лица или глаз может выразить и отрешённость от мира, и обозначать желание скрыть эмоцию. Этот же жест способен передать и чувства стыда, волнения, любви.

3. Недоверие и подозрение могут быть выражены в разнонаправленных движениях рук и ног.

4. Благородство и величие духа связаны с медленными движениями. Поведение героя требует крупных размеренных жестов, их спокойствие – указание на авторитет. Соответственно, движения раба, слуги, комического персонажа всегда подчёркнуто суетящиеся.

5. Радость выражается энергичными движениями – хлопаньем в ладоши, пританцовыванием, подпрыгиванием. Горизонтально раскрытые руки выражают приветие, приветствие, желание обнять.

6. Гнев – сильные удары ногой или рукой при напряжении всей мускулатуры. Эмблемой гнева становится топающая ступня или рука, сжатая в кулак.

Тело делится на три части.

1. Интеллектуальную – голова.

2. Моральную – торс (где сосредоточены воля, желания, любовь).

3. Агрессивную – конечности.

Движение конечностей по отношению к символическим зонам тела обогащает характер жеста.

1. Движение вверх – радость.
2. Движение вниз – печаль.
3. Развёрнутые руки и распрямлённая грудь – символ храбрости, честности, открытости.

Символичны и направления жеста в пространстве.

1. Прошлое лежит сзади.
2. Будущее впереди, бесконечность – налево и направо.
3. Вечность сверху.

С этим связана и семиотика наказания – карая, бьют по задней части тела, по ягодицам, по спине и затылку.

Но пощёчина не считается наказанием: это оскорбление, так как посягает и угрожает будущему.

Люди ежедневно общаются не только с помощью слов, но и посредством телесных движений. Каждая из характеристик тела, будь то форма, размер или рост, при определённых условиях обязательно выражает или передаёт некоторое значение. Возраст, род занятий, жизненные обстоятельства, чувства и мысли – всё оставляет «следы» на человеческом теле и находит своё отражение в невербальном поведении человека. Замечательный историк М.Я. Гефтер замечал, что тело человека, его движения и действия являются таким же историческим документом, свидетельствующим о его прошлом, как дневник или грамота.

Об этом стоит помнить молодым режиссёрам, которые склонны понимать современность темы любого спектакля только в наличии костюмов и маргинальных манер 90-х годов прошлого века, уничтожая тем самым право своих персонажей на их личные биографии и самовыражение.

### Список литературы

1. Правила светской жизни и этикета. Хороший тон: сборник советов и наставлений. – Санкт-Петербург, 1889; Москва: Рипол, 1991. – С. 77–78.
2. Balzac, O. *Theorie de la demarche*. Paris. Les Bibliophiles de originale, 1965. Vol. 19. P. 210.
3. Булгакова, О. *Фабрика жестов* / О. Булгакова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2005.
4. Коваль А. И. *Жест и жестовое поведение, как проблема перевода* / А. И. Коваль, А. Г. Тьям. – Москва: РАН, 1998.
5. Сурикова Е. *Невербальное и вербальное общение: что это такое?* / Е. Сурикова. URL: <https://hotsoul.ru/nachalo-otnoshenij/znakomstvo/verbalnoe-i-neverbalnoe-povedeniehttps>

## **Пластика и хореография хорового театра: на примере работы хорового коллектива Нижегородской академической консерватории имени М. Глинки «Арт-Хор»**

Хор (др.-греч. *χορός* «толпа») – хоровой коллектив, певческий коллектив, музыкальный ансамбль, состоящий из певцов (хористов, артистов хора); совместное звучание человеческих голосов.

Что такое хор, а что не является хором и может называться только собранием поющих? Что является хоровой звучностью, а что – лишь звучанием голосов человеческих? Почему один коллектив поет великолепно, а другой – посредственно? Хор – собрание поющих людей.

Прежде чем разбираться в том, что такое хор как понятие, отметим, что это удивительное и превосходное изобретение человечества. Хоровое движение в последние годы набирает обороты. Огромное количество людей приходят в коллективы, постоянно появляются новые, все чаще проводятся фестивали и всевозможные конкурсы. Пение является самым доступным занятием как для ребенка, так и для пожилого человека, имеющего абсолютный или относительный слух либо стремящегося обучиться хоровому пению. Существует масса любительских коллективов, где не нужно платить взносы и приобретать дорогой инструмент, нужно лишь беречь свой голос и уметь правильно им пользоваться.

В толковом словаре Владимира Даля хор представлен как собрание певчих для согласного пения. Собрание определенного круга музыкантов для коллективной музыки. Бывает женский хор, мужской и смешанный. Бывают хорища – в три сотни голосов. Хоровое пение определяется в словаре Даля как дружное и совместное.

В толковом словаре Ожегова это «ансамбль или некоторая группа певцов». Четырехголосный хор состоит из различных певческих голосов.

В толковом словаре Ушакова дается следующее определение: в древнегреческой драме хором называется группа людей, участвующая в представлении с пением или пляской.

За слово «пляской» нужно зацепиться. Видимо, человеческая творческая мысль давно рассматривала вокальное искусство хори-

стов не только как статическое действо с единственной задачей пения, но и с дополнительными средствами выразительности, например, движения.

Московский хоровой театр Бориса Певзнера – первый в новейшей музыкальной истории хоровой театр. Был создан в 1991 году в Москве заслуженным деятелем искусств России дирижером Борисом Певзнером. В труппу вошли талантливые певцы-актеры, выступающие также и с собственными концертными программами. Многие из них являются лауреатами Международных и Всероссийских конкурсов. Полноправным солистом театра выступает рояль, звучанием которого пианистка Елена Гречникова, блестяще владеющая спецификой камерного вокального исполнительства, обогащает художественную палитру ансамбля.

За 25 лет своей творческой деятельности коллектив выработал уникальный стиль исполнения и приобрел множество поклонников. Творческое кредо театра и его художественного руководителя – создавать на основе классической камерной певческой манеры не только традиционные концертные программы, но и музыкально-сценические действия, где каждый исполнитель – индивидуальность, неповторимая творческая личность, а коллектив предстает как художественно совершенный ансамбль солистов-виртуозов. Каждый номер в исполнении артистов хорового театра – это маленький спектакль, музыкальная миниатюра, погружающая публику в особый эмоциональный мир. Зритель может оказаться в Европейском салоне XIX века, в российской провинции, в еврейском местечке. Борис Певзнер стремится к воплощению на сцене музыкальных циклов, объединенных единым художественным стержнем, в результате чего рождается новый, не имеющий аналогов в вокально-ансамблевой практике жанр – «концерт в лицах».

Репертуар ансамбля включает сочинения композиторов-классиков и современных авторов, духовную и народную музыку – русскую, американскую, испанскую, итальянскую, еврейскую; современные транскрипции кантов XII–XVIII вв. и городские романсы XIX–XX вв.

Московский хоровой театр выступает в России и за рубежом, участвует в музыкальных фестивалях «Декабрьские вечера», «Московская осень» и «Русская зима». В послужном списке коллектива совместные проекты с Владимиром Спиваковым и «Виртуозами

Москвы», Юрием Башметом и «Солистами Москвы». Совместно с Москонцертом и оркестром «Времена года» театр выступил организатором фестиваля «Ты, Моцарт, бог...».

Богатейшие возможности по раскрытию творческой личности артиста хора и по углубленному воплощению авторского замысла того или иного вокального произведения натолкнули выпускницу кафедры Хорового дирижирования – молодого преподавателя Нижегородской академической консерватории имени Глинки, кандидата искусствоведения – Галину Владимировну Супруненко-Милушевскую на создание студенческого коллектива «Арт-Хор», который бы работал в новом формате пения и выразительности. Формированию подобной мечты активно способствовал экс-ректор, нынешний президент консерватории, композитор, и педагог Галины Милушевской, народный артист России – Эдуард Борисович Фертельмейстер. Он с первого курса подготавливал талантливую студентку к принятию такого решения и горячо поддержал инициативу молодого специалиста. В процессе учёбы в аспирантуре Г.В. Супруненко-Милушевская познакомилась с композитором М.Б. Броннером, который кратко высказал кредо создания хорового театра: «Что мы делаем? Мы вскрываем подтекст!» Эту мысль Г.В. Милушевская положила в основу создания необыкновенного хора и облекла её в научную форму. Тема была разработана Милушевской в её диссертации «Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве композиторов на рубеже XX–XXI веков». Но на практике всё может получиться неожиданно и сложно.

Однако, обладая образным видением, творческой фантазией, работоспособностью и молодым задором, Г.В. Милушевская приступила к осуществлению своей мечты. Студенты кафедры Хорового дирижирования с интересом поддержали своего руководителя: идея не только петь, но и проигрывать действие, стать настоящими артистами показалась очень интересной и полезной для раскрытия собственных творческих потенциалов.

Г.В. Супруненко-Милушевская писала кандидатскую диссертацию с 2009 года по 2012 годы.

Первым экспериментом в этой области был аспирантский концерт в 2009 года с исполнением концерта-рапсодии «Песни сердца» Э.Б. Фертельмейстера и концертом для хорового театра

М.Б. Броннера. Но эти выступления ещё не были представлениями хорового театра: произведения исполнялись почти в традиционном виде с некоторыми пластическими мизансценами. Первое выступление коллектива под именем «Арт-Хор» было в мае 2011 (Равель «Три песни»), потом в декабре 2011 года (Две народные песни в обработке М.Б. Броннера).

В газете «Аргументы и Факты» было написано: «Хоровые театры – это новый музыкальный жанр. В основе творчества лежит не только музыкальное исполнение, но ещё и сценическая интерпретация хоровых сочинений. Это новый взгляд на хоровое искусство сквозь призму театрального восприятия. В Европе таких коллективов много, у нас – по пальцам пересчитать» [4, с. 3].

Основных сложностей две. Первая – кадры.

Хоровому театру требуются артисты, профессионально владеющие разнообразными навыками: вокалом, актёрским мастерством, пластическими выразительными средствами.

Вторая проблема – репертуар.

Классическую академическую хоровую музыку в принципе нельзя адаптировать для исполнения хоровым театром. Это должна быть музыка, специально созданная в таком жанре, а пока подобных сочинений написано мало.

К примеру, Московский хоровой театр Б. Певзнера «Альтона», один из самых знаменитых подобных коллективов в России, заказывает музыку композиторам.

В репертуаре «Арт-хора», состоящего из студентов и выпускников консерватории, есть и пластические интерпретации хоровой и инструментальной музыки, и музыка, специально созданная для хорового театра и даже для этого коллектива. Галина Супруненко в беседе сказала: «Арт-хору» повезло: музыку для нас написал народный артист России, композитор, экс-ректор и Президент консерватории, Эдуард Борисович Фертельмейстер. Мы исполняем его хоровой триптих на стихи В. Колчина «От весны до осени», концерт-рапсодию «Песни сердца». Эдуард Борисович вообще стал идейным вдохновителем создания «Арт-хора», увидев то направление, в котором сегодня хоровое искусство может развиваться, привлекая интерес публики...» [4, с. 3].

В марте 2012 года первой большой театрально-хоровой работой стал хоровой триптих на стихи Владимира Колчина и музыку Эдуарда Фертельмейстера «От весны до осени». Цикл лирико-драматических стихов, положенных на сильную, пробуждающую душевные эмоции музыку исполнялся не в обычном состоянии замершего без движения хора. Эмоциональное содержание стихов и музыки подчёркивал выразительный рисунок различных переходов и передвижений по всей сценической площадке участников хора. Лирику и душевность музыкально-вокального произведения подчёркивали летящие, как белые крылья за спиной поющих студентов, большие, шёлковые белые платки. Это уже был театр, где рядом с музыкой и песней существовало действие и событие. Эксперимент произвёл сильное впечатление на строгую и серьёзную зрительскую аудиторию Нижегородской консерватории. Г.В. Милушевской, было предложено работать в том же жанре.

В 2013 году молодой коллектив «Арт-Хор» Нижегородской академической консерватории, под руководством Г.В. Супруненко-Милушевской был представлен в Москве на Первом Всероссийском фестивале хорового искусства, который проходил в Московской консерватории и завоевал Первую премию за исполнение пластическую режиссуру хорового триптиха «От весны до осени»

Победа на таком высоком форуме оказала плодотворное действие.

Появились новые постановочные идеи. Сотрудничество с балетмейстером Л.Н. Акининой, крепло и получало новый статус и уровень.

В том же 2013 году в консерватории имени Глинки проходил Вечер Памяти известного Нижегородского хормейстера Георгия Павловича Муратова. Было задумано представить знаменитую «Павану» Габриэля Форе. Несмотря на легкомысленное содержание текста, музыка этого произведения обладает проникновенностью и трагизмом звучания.

По одной версии павана, или падована (итал. *padovana*), появилась в итальянском городе Падуя (итал. *Padova*), благодаря которому и получила своё название. По другой версии, это танец испанского происхождения (исп. *ravana*, от лат. *ravo* – павлин), и название связано с торжественным характером исполнения. Павана – придворный танец, который давал возможность показать изящество манер и движений; в народе его не исполняли. Кавалеры танцевали павану при шпаге, в плащах, дамы – в парадных платьях со шлейфами.

Павану исполняли одновременно одна или две пары. Бал открывался исполнением короля и королевы, затем танцевал дофин, вслед за ним – другие знатные особы.

Однако у Габриэля Форе – «Павана» отличается от других произведений таким же названием.

Несмотря на традиционное название, это произведение несёт в себе намного больше содержания нежели обычный бальный танец. Необходимо было найти верное решение темы этого произведения. Почему обычный светский бал представлен под такую щемящую, пронизанную печалью музыку? Вероятно, потому что это не простой бал, это – Бал Жизни. Люди встречаются, веселятся, дерзят друг другу: такова Жизнь, но проходит Время, и Гости должны покинуть Бал...

В действии было задействовано четыре пары хористов и три корифейки, которые исполняли роли «Высших Сил». Они занимали центр и пластически подчиняли себе Бал. Как это и бывает в жизни, первыми уходили с Бала Живых мужчины, потом замирали ещё недавно танцевавшие и поющие женщины. На сцене оставались только «Высшие Силы», ожидая новых «Гостей». Такое решение моментально оправдало всю конфликтность между легкомысленным текстом произведения и его трагической музыкой. Пластический текст «Паваны», был решён в форме классических средневековых танцев. Медленная поступь, игра плащей, драпировка длинных юбок, готический рисунок рук – всё это создавало дополнительную атмосферу прекрасной и величественной печали, но в то же время не угнетало душу, а вселяло в неё высокую торжественную красоту предназначенного ухода и нового возрождения.

Следующая работа была особенно ответственной – это концерт-рапсодия на музыку Э.Б. Фертельмейстера «Песни сердца», основанная на темах еврейской народной музыки.

Очень серьёзное, масштабное произведение, охватывающее исторический пласт развития еврейской музыки.

Вот что говорил о своём произведении сам Эдуард Борисович Фертельмейстер: «Интересна судьба произведения, которое недавно исполнялось в Нижнем Новгороде – «Песни сердца». Написано оно было по заказу известного в России хорового дирижера Бориса Певзнера. Он работал вместе с В. Мининым, учился у него, потом создал прекрасный камерный хор в Новосибирске, впервые



осуществил запись «Пушкинского венка» Свиридова. Сейчас дирижер руководит уникальным коллективом – Хоровым театром. Певзнер попросил меня написать произведение на еврейские темы. Я создал его на основе старинных песен, звучавших на иврите, дополнив некоторыми темами из своей «Поминальной молитвы» и вновь написанными. Получился сплав народной и авторской музыки. Б. Певзнер строил свой спектакль-концерт в двух отделениях таким образом: вначале исполнялись «Старинные русские песни и романсы» Валерия Калистратова, сделанные в таком же ключе, а вторую часть составляли мои «Песни сердца». Он возил это сочинение по всему миру, потом к нему обращались другие коллективы: в Барнауле, весьма неплохо прозвучало в Ярославле, исполненное капеллой под управлением С. Березовского...» [7, с. 1].

Психологически сложно было противопоставить своё видение против решения и видения прославленного столичного коллектива.

Действие в исполнении Нижегородского «Арт-Хора» выстраивалось в стройную, «закольцованную» композицию – Застывшая фреска, Долгий путь, Священная гора, Голос человека, Дивное место, Народная радость, Зарождение любви и жизни, Взгляд в будущее, Застывшая фреска. Пластический язык действия был основан на элементах стилизованных еврейских народных танцах. Символически прослеживался исторический путь развития еврейского народа и еврейской культуры – пластика исполнителей от простых ходов, органически перестраивалась на современную динамику. «Песни сердца» – это не просто музыкальное произведение, а целый спектакль, потребовавший от постановщиков и исполнителей больших усилий. Сложность пластического языка, разнообразие музыкальных темпов, глубина содержания потребовали другой, более высокой актёрской подготовки от участников «Арт-Хора».

В современном мире для успешной артистической карьеры необходимо быть профессионалом. В первую очередь, это владение своим голосом и телом. Выход на сцену неопытного актёра всегда сопряжён с опасностью потери власти над своим телом. От смущения происходят зажимы, теряется мышечный тонус, тело становится безвольным или, наоборот, неуклюжим и неповоротливым.

Великий Шаляпин, когда ему пришлось впервые выйти на сцену в роли Жандарма, в спектакле «Жандарм Роже» вспоминал: «Я был нелепо, болезненно застенчив. Ноги мои вросли в половицы сцены,

руки прилипли к бокам, а язык распух, заполнив весь рот, и одеревенел...» [6, с. 49].

Психотехника певца-актёра самобытна. Она часто противоположна и зеркальна психотехнике актёра драматического театра. Ввиду этого прямой перенос достижений драматического воспитания в опере невозможен. Вот что пишет основатель стройной системы и автор учебника «Основы сценического движения» Иван Эдмундович Кох: «Педагогические наблюдения показали, что подвижность процессов высшей нервной деятельности у вокалистов среднем несколько ниже, чем у студентов драматических учебных заведений. Видимо, это объясняется более старшим возрастом учащихся и меньшим желанием совершенствовать свой двигательный аппарат. У певцов наблюдается также некоторое отставание в координации движений и уровне двигательной памяти – это значительно понижает их возможности во внешних выразительных средствах» [3, с. 467].

Обучение вокалистов должно быть и дозированным, и индивидуальным по нагрузке даже на групповых занятиях. Иногда анатомическое строение тела некоторых студентов-вокалистов (негибкий позвоночник, невыворотность, большая масса тела и другие отклонения от привычных танцевальных форм) не даёт им сделать без вреда здоровью даже простые стойки, кувырки, прыжки, поддержки. Для них должны быть разумные замены. Но самое главное, особенно на первых курсах, педагог обязан вразумительно и терпеливо объяснять назначение каждого движения, раздела предмета, что это даст в будущем, какая польза от этих предметов в карьере певца.

Станиславский определял две главные задачи при подготовке молодых певцов-актёров: «Первая задача – это выразительная, отточенная дикция, благодаря которой можно достигнуть ясно произнесённого и выразительно окрашенного слова в пении...»

Вторая задача – полное освобождение тела от всех произвольных зажимов, напряжений, и в результате очень свободное, простое, без всяких эффектных оперных поз поведения актёров на сцене» [5, с. 25].

Выразительность актёра на сцене зависит от его способности чувствовать движение. Чувство движения – это навык, который формируется в процессе сознательного освоения его структуры и совершенствуется через сознательное отношение к процессу построения движения. Чувство движения всегда индивидуально. В

гибком теле оно одно, в теле с перекаченными мышцами – другое, в теле с плохо развитой мускулатурой и увеличенной массой тела – минимальна возможность реализовать собственный внутренний импульс в движение.

Упражняя мускулы, человек тренирует и мозг. Взаимодействие мышления и физической деятельности человека (сенсомоторике) – непрерывно.

В Нижегородской консерватории к проблеме воспитания нового поколения хоровых дирижёров и артистов хора отнеслись положительно и с пониманием.

На кафедре Хорового дирижирования вместо предмета «Физкультура» был введён предмет «Современная театральная пластика» – синтез танца, сценического движения и элементов фитнеса, который преподаётся по особой программе с психофизическими корректировками.

Важно было раскрепостить студента, освободить его от страха перед движением и научить управлять своим телом. За основу преподавания движеческого предмета в Нижегородской консерватории были взяты такие правила для педагога.

1. Не применять принуждения, если студент чувствует страх перед выполнением упражнения.

2. Не сравнивать студентов с другими учащимися.

3. Не допускать голосовых оценок однокурсниками (усмешек, подзадориваний, и т. д.), в момент выполнения упражнений.

4. Не оставлять без внимания ни одного студента.

5. Не забывать поощрять спонтанное творчество и малейшие победы над собой.

Успешный показ предыдущих работ, дал возможность приступить к новой, которая, почти никогда не исполнялась в вокальном жанре, – это было «Болеро» М. Равеля.

«Болеро» М. Равеля – сочинение для оркестра, в котором повторяется одна тема в виде цепочки оркестровых вариаций. Многократное повторение завораживающей мелодии, гипнотическое воздействие ритма на фоне упорно растущей динамики образуют форму, сравнимую с огромной раскручивающейся спиралью, с концентрическим разбуханием, охватывающим всё большее пространство: воистину, модель расширяющейся Вселенной» [1, с. 20].

Произведение было создано по просьбе русской танцовщицы Иды Рубинштейн, ставшей первой исполнительницей хореографии «Болеро» на его премьере в Парижской Гран-Опера в 1928 году.

Действие в балете проходило в одной испанской таверне, где танцует знойная красавица, поощряемая страстными взорами посетителей.

«Программой» своего сочинения автор считал картину огнедышащего завода – техническая революция, которая поразила воображение многих. Воля композитора была исполнена после смерти автора его братом, потребовавшим изображение завода на сцене при возобновлении балета в Гран-Опера в 1941 году.

«Болеро» приобрело всеобщее признание. «Чудом исполнительской техники» назвал его С. Прокофьев. Кто-то из энтузиастов подсчитал, что в наши дни знаменитый опус Равеля исполняется оркестрами мира в среднем каждые пятнадцать минут.

Спустя 80 лет после создания «Болеро» в репертуаре вокального ансамбля «Swingle singers», творческое кредо которого исполнение инструментальной музыки, появилась его сокращённая версия.

В июне 2013 года по просьбе руководителя «Арт-Хор» Г.В. Супруненко-Милушевской московский музыкант Р. Мурьякаев создал новую версию этого сочинения для смешанного хора: трёх гитар, малого барабана и фортепиано. Сюжетная линия произведения тоже получила свою новую версию. Ошеломительная мощь музыки подсказала постановщикам иное содержание: более серьёзную, смысловую и философскую мысль, которая заложена в гениальном произведении.

Великий Мастер пробуждает Землю, и Она являет ему Помощников. Мастер и его Последователи рожают к Жизни Наследника. Отдав Ему всю силу Своего Совершенства, Мастер покидает Землю. Простота описания содержания не означала простоты исполнения.

Был отобран предельно лаконичный, образный, пластический язык.

Особая роль была в рисунке рук с плотно сжатыми пальцами и надломленными запястьями, а остро-ритмические ходы Мастера несли некоторый языческий акцент, придавая действию тревожность и динамику. Движения предельно совпадали с вокальным дыханием и не мешали исполнителям, а, наоборот, позволяли работать в этом произведении на разных уровнях, даже используя

стулья и получив дополнительное средство выразительности. Сюжетная линия прочитывалась в нескольких вариантах – от философского символизма до человеческой темы смены поколений.

В ноябре 2013 года оба произведения «Песни сердца» и «Болеро» стали Лауреатами на Всероссийском хоровом фестивале имени Л.К. Сивухина за оригинальное режиссёрское решение для хорового театра.

### Список литературы

1. Бурнаев, А. Г. Священный танец боя / А. Г. Бурнаев // Центр и Периферия. – 2014. – №4.
2. Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. – Москва: Искусство, 1987.
3. Кох, И. Э. Основы сценического движения / И. Э. Кох. – Ленинград: Искусство, 1970. – 487 с.
4. Супруненко, Г. В. Задача музыкантов – достучаться до сердца зрителя / Г. В. Супруненко // Аргументы и Факты. – 15.01.2014. – №3.
5. Румянцев, П. В. Станиславский и опера / П. В. Румянцев. – Москва: Искусство, 1969. – 25 с.
6. Шаляпин Ф. И. Маска и душа / Ф. И. Шаляпин. – Москва: В-О «Союзтеатр», СТД СССР, 1991. – С. 49.
7. Интервью ректора Нижегородской государственной консерватории Эдуарда Фертельмейстера в авторской программе Романа Скуднякова «Без галстука» на ТК «Волга». Ноябрь, 2015.

**Станцует ли Иван Сусанин краковяк,  
или какой смысл должен нести польский акт  
в опере М. Глинки «Иван Сусанин»**

С конца XVI века балет использовался в виде интермедий в оперных и драматических спектаклях. Итальянский композитор К. Монтеверди в своих произведениях впервые объединил речитатив, хор, танец и оркестр. Появились такие музыкально-танцевальные формы, как сюита, пастораль, интермедия. Музыкально-танцевальная сюита строилась на сопоставлении двух танцев – медленной паваны и живой гальярды. Позднее сложился классический тип танцевальной сюиты: умеренно-медленная аллеманда, быстрая куранта, медленная сарабанда и стремительная жига.

Первое время в балетных сценах выступали король, королева и любители аристократы. Но рождение новых форм спектаклей, где действовали фарсово-бытовые, гротескные персонажи-дровосеки, цирюльники, мавры, колдуны и т. д., потребовало участия актеров-профессионалов, на долю которых выпало исполнение сложных характерных танцев и антре.

Театральный жанр опера – балет, красочно оформленный итальянскими художниками и балетмейстерами, получил свое развитие и в других странах Европы, особенно больших успехов добился французский театр. Подобный спектакль XVII века обязательно включал пение и декламацию. Он состоял из трех или пяти актов, каждый из которых содержал несколько антре.

А в заключении шел большой балет, где широко использовались такие танцы, как куранта, гавот, менуэт, характерные для разных народов и композиции сценического танца. Правда, во многих спектаклях музыка, пение, дорогие костюмы и, наконец, многочисленные танцевальные антре не создавали смысловой стройности, художественной гармонии, драматургической четкости и сюжетной определенности. Эти дивертисменты служили своеобразными соревнованиями между танцовщиками, демонстрирующими свою технику, а для недавно появившихся профессиональных танцовщиц подобные выходы давали возможность грацией и ловкостью очаровать зрителей, привлечь внимание выгодных поклонников. Однако истинные художники и творцы стремились к органике.

Жан Батист Люли – отличный скрипач, композитор и танцовщик – определил стиль французской оперы. В его произведениях балетные сцены, торжественные шествия, пантомимные эпизоды были соединены единым действием.

В этом направлении рука об руку вместе с Люлли работали его союзники – драматург Жан Батист Мольер и хореограф Шарль Луи Пьер Бошан. Соединяя танец с действием, логически мотивируя его появление, «великая тройка» выступала против бессодержательных, разрозненных танцевальных антре, которые так нравились при Дворе. Уже в первой своей комедии «Докучные» Мольер посредством образов «докучных» персонажей-аристократов, мешающих свиданию влюбленных, сюжетно объединил разрозненные танцевальные номера.

В «Браке по принуждению» хореография представлена более разнообразно: помимо комических и цыганских танцев поставлен также танец аллегорических героев, живой ритм их движений отвечал характеру спектакля.

«Господин де Пурсоньяк» также изобилует действенными балетными сценами, развивающими характер героев и сюжет пьесы. Кстати, в этом спектакле танцевал сам Люлли, изображая аптекаря. Иногда Мольеру приходилось делать уступки вкусам аристократов и вводить в танцевальные сцены пасторальные персонажи, но они выглядели у великого комедиографа обновленными. Чаще всего это был тонкий шарж на придворную эстетику.

На Руси сценический танец существовал уже с XVII века. Он включался как обязательный номер в каждое театральное представление. Но было бы неверным считать, что вниманием пользовался только русский танец: в веселые интермедии включались цыганские, украинские, грузинские, среднеазиатские танцы. С самого начала XVII века в России были уже известны польские танцы – мазурка, краковяк, полонез. Под влиянием народного танцевального искусства формируются эстетические вкусы и требования к сценическому танцу, они явно тяготеют к реализму. Хотя на сцене впечатления жизни преломляются через особую призму, требования к содержательности танца зафиксированы уже в самых ранних трудах по искусству: «Танцевание, тогда только должно считаться художеством, когда оно выражает нечто» [6, с. 95].

Хотя русская танцевальная школа пользовалась приемами и формами, выработанными европейской сценической культурой, механического, формального копирования не было. Содержательность, связь с действием, эмоциональная наполненность обязаны присутствовать в каждом эпизоде спектаклей, идущих на русской сцене. Не должно быть места легковесному дивертисменту, отвлекающему от сюжета.

В 1836 году в Петербурге и в 1842 году в Москве состоялась премьера оперы М. Глинки «Иван Сусанин». Наличие танцев в спектакле не вызвало удивления. Традиция иметь в «большой опере небольшой балет» соблюдалась. Однако мало кто обратил внимание на смысл польских плясок, введенных композитором в ткань сочинения.

В Петербурге шляхетский бал ставил весьма посредственный балетмейстер А. Титюс, а в Москве – характерный танцовщик К. Пешков, также не обладающий режиссерским видением и музыкальной культурой. Развлекательность, зрелищность, показ технических возможностей характерных танцовщиков в краковяке и мазурке, и творческие заявки вторых солисток в вальсе – вот что было главным и основным в работе этих сочинителей. Они не сумели прикоснуться к главной мысли автора: «... как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке польскую...», – вспоминал Глинка [5, с. 144].

В опере «Иван Сусанин» второй «польский акт» построен на действенной разработке национально-бытовых форм. В органической последовательности сменяются торжественный полонез с хором, энергичный стремительный краковяк, легкий вальс, темпераментная мазурка. Эти танцы обобщенно характеризуют лагерь поляков, идущих походом на Русь. По мере развития танцевального действия проявляются психологические настроения спесивой шляхты.

Самодовольно-торжествующую веселость начальных эпизодов перебивает короткая заминка: вестник сообщает об избрании на царство Михаила Романова, и диссонансы врываются в беззаботный мотив мазурки. Но несколько воинов хвалятся захватить в плен молодого царя, и мазурка становится еще надменной и щеголеватей.

Гоголь писал, что создатель «Ивана Сусанина» Глинка «...счастливо умел слить в своём творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский, и где – поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого – опрометчивый мотив польской мазурки» [3, с. 66].

В те годы польский бал так и не получил достойного хореографического воплощения. Не было замечено главное: во-первых, начала пути симфонизации танца, во-вторых, верного пластического решения для постановки именно этой картины.

Пройдут десятилетия, прежде чем реформа симфонической хореографии Чайковского-Петипа прочно займет свое место. К сожалению, сам Петипа не обращался к работе над оперой «Иван Сусанин», отдав предпочтение «Руслану и Людмиле». Сказочные танцы



подводных дев казались более привлекательными для балетмейстеров, поэтому реалистический, не дающий на первый взгляд особой пищи для фантазии польский бал, так и оказывался в руках ассистентов, но не мэтров.

Все же благодаря совершенствованию хореографии успех «картины» рос, музыкальная форма, композиторский замысел произведения уже находил адекватное выражение в композиции танца.

Мазурка, краковяк и вальс стали появляться в репертуаре первых танцовщиков, таких как Феликс и Матильда Кшесинские. Несомненно, участие великолепных артистов польского происхождения открывало национальные особенности, добавляло эмоциональных красок в показе «среза» чужой жизни. Однако кроме как о зажигательных танцах и блестящем исполнении сказать больше было нечего.

В 1939 году прошло грандиозное возобновление «Ивана Сусанина» в Кировском (Мариинском) и Большом театрах. В первой версии балетмейстером был назначен А. Бочаров. Польский акт запомнился, лишь потому что центральное место в нем занимал прекрасный актер-танцовщик Сергей Корень. Солирующую пару Корень – Стуколкина ввели по предложению художественного руководителя и главного дирижера театра А. Пазовского.

Они поражали изысканным аристократизмом чеканных движений, надменной горделивостью осанки, тонкостью пластических нюансов, отражавших все оттенки музыки от кружевного пианиссимо в начале сцены до мощного форте в финале.

Знаменитый артист М. Михайлов писал: «...вспоминая теперь краковяк Стуколкиной и Кореня и сравнивая со многими шедеврами характерного танца и первоклассными их исполнителями, должен признать, что более впечатляющего зрелища в этом роде мне не довелось видеть ни в юности, ни в годы зрелости, ни в старости. Это было истинное торжество талантливых танцовщиков. Они плыли на гребне широкой танцевальной волны, оставаясь центром этого набегающего на рампу потока...» [4, с. 39].

Вот оно – упоминание о тонкости пластических нюансов, о надменности, изысканности, аристократизме! О набегающем потоке! Вот первое упоминание о попытке выразить смысловую задачу, заданную композитором, о противопоставлении польского и русского начала. Но, опять же, упоминается артист с его неординарными выразительными средствами и не говорится о хореографе, который бы специально поставил эту задачу.

В Большом театре над возобновлением танцев в опере работал Ростислав Захаров, профессиональный режиссер и хореограф. Надо отметить, что еще в 1937 году он полностью осуществил постановку оперы «Руслан и Людмила». Эта работа шла под тонким наблюдением лучшего знатока музыки Глинки и ученого-музыковеда Б. Асафьева. В процессе постановочной работы он давал ценнейшие советы и делал мудрые замечания – всегда от доброго сердца и огромных знаний.

Скорее всего, работа с музыкантом-исследователем пригодилась Захарову и в «Иване Сусанине». Не случаен его отбор лексики танца, а переход С. Кореня в ГАБТ оказался тем более кстати.

Вспоминает артистка Большого театра Э. Бочарникова: «Возобновили «Ивана Сусанина под руководством С. Самосуда. Спектакль шел очень часто. Пользовался каким-то особенно мощным успехом. Заложенная в гениальном произведении Глинки сила патриотических чувств обостряла эмоциональное настроение зрителей, творческий накал всех артистов и музыкантов. С Коренем мы танцевали в финале сцены бала, исполняя «обертас» по кругу. Ранее на сцене Большого театра мне приводилось много раз делать этот сложный танцевальный трюк с нашими разными, отличными солистами. И всегда это было только эффектным, но проходящим эпизодом. О встрече с Коренем запомнилось совершенно иное, главное – творческое взаимоотношение с партнером. Так, технически эффектный эпизод был превращен мастером, его мыслью, вкусом и взаимодействием со своей дамой в художественно-осмысленную танцевальную сцену. После «Сусанина» все мы, артисты и зрители, всегда расходились по темным, тихим улицам Москвы с особенно просветленными чувствами. Искусство сотворило чудо. Такое не забывается» [4, с. 164].

Что не забывается? И что делало зрителей просветленными? Только одно – понимание замысла композитора. Балетмейстер-режиссер Захаров и артист Корень сумели ярко обозначить причину: для чего была написана эта «картина».

Бал – это не просто показ замечательных польских танцев. В данной ситуации – это психологический портрет захватчиков-иноверцев, чуждых элементов. Оттого Захаров сочинил, а Корень гротескно обострил перекрученность тел, излом рук, рывок подбородка. Изысканность превратилась в изощренность, надменность, кичливость. Отсюда обыкновенный «обертас» стал символом смерча, урагана, налета, захвата, символом враждебной энергии. Эта угловатая

пластика с подскоками и притопами, которая свойственна польскому танцу, но исполненная нарочито нервно-обостренно, конечно же, чужда русскому герою Сусанину. Она так же режет глаз, как режут ухо отзвуки польской речи-мазурки в избе Ивана.

Сусанин никогда не примет эту речь, эту пластику, эту веру и никогда не сдаст царя Михаила королю Сигизмунду. Противопоставление – вот о чем думал Глинка, и о чем надо помнить постановщикам. При всей бьющей в глаза роскоши костюмов декораций второго акта, при всем блеске исполнения хореографии – чужеродность должна исходить со сцены.

Зритель должен понимать противопоставление двух разных миров, а не уходить в благодушное созерцание очередного балетного дивертисмента.

К сожалению, это помнится не всегда. Вот что писали о постановке «Ивана Сусанина» 1971 года в Горьком: «Вальс был трактован (балетмейстер О. Тарасова), как лирическая поэма двух юных сердец – молодого воина и его дамы. В этих партиях очень поэтичны были Т. Карпова и В. Некрасов» [1, с. 87].

Дуэт замечательных артистов был действительно поэтичен, но так ли уж нужна поэтика в этом случае?

Во времена Сусанина вальса просто не существовало. Конечно, знал об этом и композитор, и все же написал танец в размере трёх четвертей, который называют лирическим. Но более верное его определение – легкий.

Потому что именно легкость, необременительность отношений польской знати хотел противопоставить Глинка серьезному, глубокому чувству Антонида и Сабинина. Через это чувство зритель поймет, что подвиг Сусанина не минутный порыв, а поступок, совершенный от великой любви к своей семье, земле, вере, отсюда понимание ментальности всего русского народа.

Хочу привести курьезный пример, который описан в книге Ростислава Захарова «Слово о танце»: «Шла опера «Иван Сусанин». В картине, где взбешенные польские захватчики набрасываются с шашками на Сусанина, внезапно из партера на сцену выскочил один из военных и бросился на хористов-«поляков» с револьвером в руке. Видимо нервы его были так напряжены непрерывными боями, что театральная условность в тот момент показала ему реальностью, и он решил спасти Сусанина-Михайлова от набросившихся на него врагов. К счастью, стоявший за кулисами Б. Иванов и ещё кто-то успели схватить его за руки и быстро увели со сцены» [2, с. 64]. Только талантливо воплощенная идея всего спектакля и

верное режиссёрское решение вызвали у героя войны ощущение происходящей на сцене реальности и сильные эмоции.

Когда оперный спектакль ставится без учета законов режиссуры и драматургии, когда на первый план выносятся задача – эпатировать зрителя всеми способами – или когда сами певцы игнорируют профессиональные обязанности актера музыкального театра, наносится гибельный удар всему жанру.

Последние годы на сцене Нижегородского театра оперы и балета идёт опера «Иван Сусанин» в постановке заслуженного деятеля искусств Белоруссии, заслуженного артиста России О. Дадишкилиани. Спектакль достойно воплощает на нашей сцене и замысел композитора, и глубочайший смысл всего действия: Россия была, есть и будет. Любовь к своей Отчизне бесконечна, постоянна. И никогда не станет танцевать Иван Сусанин или любой русский человек, – ни краковяк, ни грассфатер, ни кантри, и ни какие другие танцы – если эти танцы будут завезены не добрыми соседями, а захватчиками.

#### Список литературы

1. Елисеев И. На музыкальной сцене / И. Елисеев. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1990. – С. 87.
2. Захаров Р. Слово о танце / Р. Захаров. – Москва: Молодая гвардия, 1977. – С. 64.
3. Красовская В. История русского балета / В. Красовская. – Ленинград: Искусство, 1978. – С. 66.
4. Львов-Анохин Б. Сергей Корень / Б. Львов-Анохин. – Москва: Искусство, 1988. – С. 39, 164.
5. Павлюк Г. Оперы классического наследия / Г. Павлюк. – Ростов на Дону: Феникс, 2002. – С. 144.
6. Эляш Н. Образы танца / Н. Эляш. – Москва: Знание, 1970. – С. 95.

## Формирование гражданственности и патриотизма у представителей молодого поколения с помощью искусства хореографии

Чтобы сформировать у человека какое-либо чувство или понятие, необходимо время. Оно требуется для того, чтобы человеку дать информацию, научить его ей пользоваться, развить интерес к ней и определить потребность к получению дополнительных материалов к уже полученным данным. Нельзя сформировать чувство патриотизма на бессмыслице и бессодержательности: необходим сюжет, чтобы человек понял, что такое патриотизм, и в каких условиях он проявляется. В 90-х годах прошлого века в нашу страну хлынул поток уличной хореографии из «чёрных» кварталов Нью-Йорка и «модерн» от Марты Грэхем, позиционирующей начало своей хореографии от матки, где тут место для проявления гражданственности? Следует вернуться назад, чтобы вспомнить, какая хореография могла влиять на духовное развитие человеческой личности.

Два века назад великий балетмейстер-реформатор Жан Жорж Новерр в своей книге «Письма о танце» задал следующий вопрос: каково же назначение балета, и что является его содержанием? Судьба человека, духовная красота героев или чисто физическая привлекательность движений исполнителей, освещение актуальных проблем жизни или приятное времяпрепровождение? К сожалению, чисто физическая привлекательность движений вновь становится основополагающим элементом танца нынешнего времени. Судьбы людей и духовная красота героя сейчас недостаточно представлены на сцене. Бессодержательность и легковесность составляет довольно большой процент современного танцевального репертуара как в театрах, так и в любительских коллективах.

Основой хореографического номера является демонстрация нескольких основных танцевальных «связок», которые бывают представлены на распространённых мастер-классах по современной хореографии. Заимствованные друг у друга «восьмёрки», которые под счёт заучивают исполнители, с лёгкостью укладываются на любую музыку и порождают ложное понятие о создании обширного репертуара. Отсюда критическая масса похожих друг на друга безликих номеров с бессмысленным содержанием и названиями. Мужчины и женщины, положительные герои и отрицательные, птички и лягушки танцуют абсолютно одинаково: выходя на сцену тут же падают на пол, чтобы продемонстрировать несколько шаблонных элементов, дабы их не заподозрили в отсталости от требо-

ваний века. Профессиональная сцена тоже сдаёт свои позиции. Немало безымянных номеров с неопознанными персонажами появляется на уважаемых Международных конкурсах балета, когда сам хореограф не может объяснить смысл своего «сочинения», плотно насыщенного всевозможными трюками и поддержками. Появляются и сюжетные спектакли на престижных фестивалях и форумах, однако некоторые сюжеты представлены на грани фола.

Выдающийся балетмейстер О.М. Виноградов вспоминает: «В 2007 году меня пригласили в жюри конкурса Национальной театральной премии «Золотая маска». Я чувствовал себя невероятно некомфортно почти на всех просмотрах, где реально ощущал своё несоответствие тому, что делают сегодняшние творцы культуры. И культура ли это? Реально пользоваться писсуарами в гениальной опере «Кармен» или показать Золушку в борделе для геев<sup>1</sup> в балете на музыку Прокофьева – это что?!» [2, с. 293].

«Идеалы и образы великой культуры сейчас до такой степени размыты, вдавлены и втоптаны, не сказать бы – в грязь, что на поверхность лезут одни сорняки. «Сейчас – время сорняков», – так охарактеризовала нынешнее состояние в искусстве прославленная оперная примадонна Любовь Казарновская [5, с. 78].

Труд балетмейстера – это постоянный поиск. Неслучайно, как заклинание по всей книге Ж.Ж. Новерра «Письма о танце», проходит его призыв к балетмейстерам, чтобы они приходили на постановочную работу с наполненным внутренним миром: «Поиск тем для хореографической постановки предполагает изучение жизни, знаний литературных первоисточников, произведений искусства. Никогда не являйтесь на репетицию с головой, забитой комбинациями фигур, но лишенной здравых мыслей; проникнитесь своим сюжетом» [7, с. 20].

Чтобы добиться результата личностного роста человека посредством хореографии, необходимо познакомить молодое поколение с лучшими образцами сюжетного танца вне зависимости от того, занимается человек хореографией или нет. Начинать лучше с небольших, ярких, комических, сатирических, лирических и гротескных миниатюр, которые легко усваивает мозг.

Примером такой живой работы могут являться постановки балетмейстера Леонида Якобсона, который творил в начале 60-х годов прошлого века в Ленинграде. Основой его номеров были скульптуры Родена, рисунки Бидструпа, сюжеты мифологии, произведения классической и современной литературы. Хореографические

---

1 Организация ЛГБТ признана экстремистской и запрещена на территории РФ.

постановки этого мастера отличаются оригинальностью и многоплановостью – миниатюры, созданные в жанре классического танца «Охотник и птица», «Слепая», драматичны и пронзительны по содержанию. В жанровых номерах «Кумушки», «Влюблённые», «Подхалим» хореограф представлял фольклорные нотки, народный юмор и гиперболизировал то уродливое, что встречается в нашей жизни. Особое пристрастие Яacobсон питал к пластическому танцу: его новеллы «Мать», «Бродяжка», «Тройка», «Сильнее смерти» – настоящие хореографические повести, понятные для человека любого возраста и с различной подготовкой. Такие номера учат следить за сюжетной линией, определять характер персонажей и потенциально выбирать объект сочувствия и сопереживания.

Интерес и понимание пластического образа хореографической миниатюры позволят перейти к пониманию более крупной формы – хореографической картины. Обязательным к ознакомлению должен стать спектакль замечательного балетмейстера Игоря Бельского «Ленинградская Симфония», премьера которого состоялась 14 апреля 1961 года в Ленинградском академическом театре оперы и балета имени С.М. Кирова (Мариинский театр). Лаконичная сценография, очень условные костюмы – всё указывает на время войны и одновременно не отвлекает от танца. Рельефные хореографические характеристики, которые сочинил Бельский, точны и выразительны. Сюжет незамысловат: Девушки и Юноши радуются жизни, просыпается первое чувство любви, но вдруг, как оживший кошмар, сцену заполняют Враги. Благородные линии классического танца вступают в борьбу со зловеще-обострённым гротеском. Символично, но эмоционально сильно выражен подлинный трагизм и реквием по павшим воинам. Несмотря на лаконизм у Бельского нет близкого обобщения персонажей очень богата палитра индивидуальных черт, найденных хореографом и для положительных, и для отрицательных героев. Одноактный спектакль сморится, как самостоятельное рассуждение балетмейстера-ленинградца о войне, под гениальную музыку Седьмой симфонии Шостаковича.

Размышляя о раскрытии героической темы в советском балете, Аркадий Соколов-Каминский отмечал: «Совсем по-новому и захватывающе интересно решал героическую тему И. Бельский в своей «Ленинградской симфонии». Для него главным было показать героический характер как явление обыкновенное, привычное, рядовое – как единственно возможное в данной ситуации борьбы за свободу Родины, за будущее, за общее счастье. Героическое выступало, таким образом, как присущее природе советского человека, как неотъемлемая черта его духовного облика» [3, с. 1].

Последнее возобновление «Ленинградской симфонии» в Мариинском театре состоялось 30 мая 2001 года. Выразительность и темперамент, с которым танцует на сцене молодёжь Мариинского театра, свидетельствует о том, что балет не устарел и способен воодушевить танцовщиков и зрителей.

Военная тема в балете – это не только спектакли, но и воспоминания, книги, письма, стихи об артистах, которые своим трудом помогали, поддерживали и вдохновляли на Победу. Санинструктор Васильева Галина Александровна писала в своём письме к балерине Татьяне Вечесловой: «Мы стояли на горящей земле, землянок почти не было, и без конца обстрел, и вот в огне, дыму и пепле – балерина в белой пачке! Поистине явление Христа народу! Это был заряд необыкновенной силы, мира, добра и счастья! А ведь был январь, зима, мороз – таково солдатское мужество! Разве нас можно победить?!» [1, с. 82]. Достоверно известно, что в некоторых блиндажах советских солдат, наряду с фотографиями родных, находили фотографии балерины Галины Улановой.

Поэт Михаил Лъвов признавался, что еще до войны стал носить в кармане Улановскую карточку и пронес ее через военные и первые послевоенные годы.

«По несколько раз в день я смотрел на эту фотографию, и это мне помогало сохранять в душе, беречь и святое поклонение чуду искусства, красоты, и веру во всё прекрасное. Несколько лет назад мне посчастливилось попасть на вечер, посвященный 30-летию работы Улановой в Большом театре. Когда со сцены Ю.Н. Григорович рассказал о том, что многие солдаты на фронте в карманах носили фотографии Улановой, я говорил и себе, и соседям по залу, что это сказано и обо мне» [6, с. 196].

Такие сведения должны быть обязательно доведены до сознания молодёжи, чтобы у подрастающего поколения правильно формировался образ танцовщика – не как ограниченного человека, увлечённого только шпагатами и вращениями, а как гражданина, ответственного за судьбу страны. Балеты с участием Г.С. Улановой помогут воочию убедиться, что выдающаяся актриса могла своим простым, проникновенным искусством вселять в бойцов неистребимую Веру в Победу, чтобы защитить то светлое и доброе начало, которое она олицетворяла своим мастерством.

Воспитание гражданственности и патриотизма происходит не только на спектаклях о войне. Оно осуществляется всегда при встрече с настоящим большим талантом.



Спектакли гениального балетмейстера Ю.Н. Григоровича: «Каменный цветок», «Спартак», «Легенда о Любви», «Иван Грозный», «Золотой век», «Ангара» – это не только подлинные шедевры искусства, но и поразительно мощно воспроизведённые моменты истории.

Доктор искусствоведения В.В. Ванслов писал: «Балетмейстер Ю. Григорович поставил балет «Спартак» как произведение философски значительное, поднимающее исторические события на уровень большой народной трагедии. Редко появляются у нас балеты, где глубокие идеи образное содержание раскрывалось бы в столь новаторских и художественно совершенных формах» [4, с. 188].

Идеалы искусства Ю. Григоровича до сих пор близки нашему времени. Его балеты всегда выражали светлые, благородные чувства, утверждая гармоничную личность. Хореографические монологи героев до сих пор созвучны современному человеку. Балетмейстер средством хореографии талантливо воспроизводит подлинную психологическую картину, когда чувство долга превалирует и превращает обычного человека в Героя. На такие сцены стоит обращать особое внимание, как и на уникальную высоту чувств любовных дуэтов Григоровича, контрастно противостоящих физиологической приземлённости. Эти подробности особенно необходимо подчёркивать для подрастающего поколения сегодняшнего времени, воспитанного в агрессивной среде интимных отношений. Юрий Николаевич Григорович владеет драгоценным даром – насыщать балетное действие всей той сложной гаммой чувств и мысли, которыми должен жить современный человек.

На конкурсах детского хореографического творчества, где военная тема, посвящённая 75-летию Великой Победы, особенно распространена, встречаются очень интересные находки, но не всегда бесспорные. Появилось много эмоционально-надрывных постановок, где тринадцатилетние подростки предстают в образах страдающих и тоскующих вдов, женщин, баб. Обязательно босиком, заматанные в платки, с мужскими рубашками или пиджаками в руках юные девочки, зачастую не знающие даже первой любви, фальшиво пытаются изобразить женскую тоску и эротический голод. Выразить и правдиво передать страдания и боль взрослой женщины девочки не могут в силу своего малого возраста и недостаточного жизненного опыта.

Почему руководители коллективов берут к постановке переживания надуманных персонажей, когда есть подлинные герои войны, которые по своему возрасту являются ровесниками участников танцевальных коллективов? Именно эти имена и должны

стать вдохновением, открытием, примером для подражания и для руководителей, и для танцоров, и для зрителей. К сожалению, в современных школьных программах ничего не говорится о подвигах пионеров Вали Котика, Зинаиды Портновой, Лёни Голикова, комсомольцев Ульяны Громовой, Любви Шевцовой, Олега Кошевого и других бессмертных именах. Память о них в веках, но только о них ничего не знает современное молодое поколение нашей Страны, за которое отдали свои жизни эти дети.

В Нижегородской консерватории, на кафедре Музыкального театра на предмете «Танец», к содержанию хореографических номеров относятся очень серьёзно. Имея в репертуаре танцы разных направлений и различных настроений, всегда во главу угла ставят работы, созданные по произведениям живописи, литературы, истории. Одной из таких недавних постановок является хореографическая новелла, посвящённая подвигу Молодогвардейцев. Для студентов стало невероятным потрясением знакомство с биографиями и подвигами семнадцатилетних героев – подобный шок сотворил своё благое дело: будущие артисты стали более разборчивы и требовательны к тому, что они смотрят, читают или берут к постановке.

Некоторые выводы из вышесказанного.

1. В образовательный процесс необходимо включить просмотр некоторых коротких и ярких хореографических миниатюр Л. Якобсона: «Кумушки», «Подхалим», «Охотник и Птица» для приучения детей и юношества к восприятию хореографии.

2. Просмотр одноактного балета «Ленинградская симфония», в постановке И. Бельского, для осознания, что танцем понятно и доступно можно говорить о серьёзных темах.

3. Фрагменты, лирические дуэты и монологи из балетов «Спартак», «Иван Грозный», «Золотой век» в постановке Ю. Григоровича – хореография может говорить о любви, не прибегая к агрессии и вульгарности, внятно рассказывать о внутренних проблемах.

4. Помимо просмотра классических и современных балетов знакомить молодёжь с творчеством Галины Улановой, Татьяны Вечесловой на примере книг «Я – Балерина», «О том, что дорого» и видеозаписей с выступлениями великих актрис для расширения знаний, кругозора и воспитания вкуса.

5. Детские хореографические конкурсы должны проводить более тщательный отбор номеров среди конкурсантов.

6. Необходимо прописывать год, не позднее которого должен быть поставлен представляемый номер, чтобы не допускать вторичного, третичного показа одного и того же номера на разных конкурсах.

7. Давать толчок к развитию искусства хореографии, способствовать совершенствованию профессионализма балетмейстеров, обмену творческими идеями и опытом. Обращать серьёзное внимание на профессиональное образование руководителей коллективов.

Феерические эстрадные концерты, бравурные танцевальные шоу, зажигательные народные пляски – всё это должно быть на вооружении у нашего искусства, это нужно зрителю. Но вместе с этим наш зритель имеет право и на настоящее великое искусство, на духовную пищу в приоритете должны стоять лучшие примеры отечественной хореографии. Разумеется, статья не претендует на исчерпывающее решение этого вопроса. Это всего лишь выводы, сделанные лично.

### Список литературы

1. Вечеслова, Т. М. О том, что дорого / Т. М. Вечеслова. – Москва: Советский композитор, 1984. – С. 82.
2. Виноградов, О. М. Исповедь балетмейстера / О. М. Виноградов. – Москва: Аст-Пресс, 2007. – С. 293.
3. Деген, А. Балет Бельского «Ленинградская симфония» / А. Деген, И. Ступников. URL: [https://www.belcanto.ru/ballet\\_leningrad.html](https://www.belcanto.ru/ballet_leningrad.html) (дата обращения: 19.05.2020).
4. Демидов, А. П. Юрий Григорович / А. П. Демидов. – Москва: Планета, 1987. – С. 188.
5. Казарновская, Л. Ю. Оперные тайны / Л. Ю. Казарновская. – Москва: АСТ, 2019. – С. 78.
6. Ковалик, О. Г. Галина Уланова / О. Г. Ковалик. – Москва: Молодая гвардия, 2015. – С. 196.
7. Новерр, Ж. Ж. Письма о танце / Ж. Ж. Новерр. – Ленинград-Москва: Искусство, 1967. – С. 20.

## Хореография скульптора Степана Эрзы

Два века назад великий балетмейстер-реформатор Жан Жорж Новерр задал вопрос: каково же назначение балета и что является его содержанием? Судьба человека, духовная красота героев или чисто физическая привлекательность движений исполнителей, освещение актуальных проблем жизни или приятное времяпрепровождение? К сожалению, чисто физическая привлекательность движений вновь становится основополагающим элементом танца нынешнего времени. Судьбы людей и духовная красота героя сейчас недостаточно представлены на сцене. Зачастую, бессодержательность составляет довольно большой процент современного танцевального репертуара как в театрах, так и в любительских коллективах. Конечно, это не относится к великим мэтрам профессионального балета столичных театров. Однако среди рядовых представителей танцевальной индустрии всё больше и больше распространяется своеобразный агрессивный захват территории под определённый жанр, так называемой «современки».

Однотипность и похожесть стала как бы обязательным законом хореографического языка. Такие понятия, как «почерк хореографа», «пластический мотив образа», практически неизвестны молодым специалистам. Важнейшим для них является демонстрация нескольких основных танцевальных «связок», которые бывают представлены на мастер-классах по современной хореографии. Заимствованные друг у друга «восьмёрки», которые под счёт заучивают исполнители, потом с лёгкостью укладываются на любую музыку и порождают ложное понятие о создании обширного репертуара. Отсюда критическая масса похожих друг на друга безликих номеров, с бессмысленным содержанием и названиями. Мужчины и женщины, положительные герои и отрицательные, птички и лягушки танцуют абсолютно одинаково – все они охарактеризованы однообразным пластическим меню простейшего мастер-класса. Практически на всех самодеятельных конкурсах по хореографии участники коллективов, выходя на сцену, тут же падают на пол, чтобы скорее продемонстрировать перекаты, кувырки через плечо, прыжки с опорой на руку, дабы их не заподозрили в отсталости от требований века.

Профессиональная сцена тоже сдаёт свои позиции. Сколько безымянных номеров, с неопознанными персонажами появляется

на уважаемых Международных конкурсах балета, когда сам хореограф не может объяснить смысл своего «сочинения»?

Очень верное определение танцу вывела в своей диссертации французский искусствовед Жюли Шарлотта Ван Камп: «Танец – это человеческое движение, которое выполняется в определенном стиле или по определенным шаблонам, имеет такие качества, как грациозность, элегантность, красота, сопровождается музыкой или другими ритмичными звуками, имеет целью рассказ сюжета или выражение чувств, тем, идей которым могут содействовать пантомима, костюм, декорации, сценический свет и прочее» [9, с. 23].

Труд балетмейстера – это постоянный поиск. Неслучайно, как заклинание по всей книге Ж.Ж. Новерра «Письма о танце», проходит его призыв к балетмейстерам, чтобы они обращали внимание на шедевры живописи, на природу. «Балетмейстерам, почаще следовало бы обращаться к картинам великих живописцев...» [11, с. 52]. Поиск тем для хореографической постановки предполагает изучение жизни, знаний литературных первоисточников, произведений искусства. Очень образно сказал выдающийся поэт Расул Гамзатов: «Не говори – дайте мне тему. Говори – дайте мне глаза!» [7, с. 79]. Художнику необходимо уметь видеть источники вдохновения не только в мастер-классах. Лексическое обогащение происходит не только в момент заучивания движенческих комбинаций.

Поэзия и проза, живопись и скульптура помимо сюжета могут подсказать и способ воплощения, пластический язык будущей постановки.

Этому есть успешные примеры. Полотна и рисунки П. Пикассо послужили балетмейстеру В. Елизарьеву вдохновением для создания балета «Герника». Уникальность пластики скульптур Родена и его судьба дали возможность Леониду Якобсону и Борису Эйфману сочинить яркие хореографические новеллы и биографический балет. Но об этих произведениях искусства сказано и написано много и профессионально. Необходимо напомнить о другом скульпторе, который был столь же выразителен, имел мировую славу, его называли русским Роденом – это Степан Эрьзя. Как видно из автопортрета, скульптор в молодости напоминал обликом Спасителя и в подражании ему терпеливо переносил трудности. Возможен серьезный хореографический «Монолог Художника» о его творческих муках и долгом поиске своего пути в искусстве.

Степан Дмитриевич Нефёдов-Эрзя родился в октябре 1876 в эрзянском селе Баево Алатырского уезда (ныне республика Мордовия) в небогатой семье. Союз отца, будущего скульптора Дмитрия Нефедова, и Марии Самаркиной, матери Эрзя, был счастливым, несмотря на разные характеры. Дмитрий Иванович – человек молчаливый, настоящий интроверт. «Отец! Ты весь пропитан лесом, ты пахнешь древесиной и смолой...» [4, с. 171].

Мария Ивановна, наоборот, была общительной и любила повеселиться. «Движеньем моего резца, Возникла из небытия – Мать...» [4, с. 173].

Выразительные портреты рождает мысль о дуэте сурового мужского «контракшен» и радостного женского «релиз». Причём летящая прядь волос матери художника задаёт неординарный пластический мотив рук – когда одна рука вытянута вверх, а вторая рука, держит кистью первую руку у локтя. Подобное сочетание двух начал: мужского и женского, уже было заявлено у Леонида Якобсона в миниатюре «Минотавр и Нимфа». Но там противоположности существовали в атмосфере насилия и страха, а в этом дуэте двух противоположностей должна соединять любовь.

Первые свои скульптуры юный художник лепил из глины, рисовал углем на стенах и потолке, под руководством отца вырезал из сучьев и корневищ причудливые фигурки. Отец отдал сына учиться в церковно-приходскую школу села Алтышева, где Степан в свободное время срисовывал картинки из книг. Но он мечтал стать художником. Отец отпустил Степана в Алатырь для обучения иконописи. Работа в различных иконописных мастерских Алатыря, а затем в Казани стала для Степана Нефёдова большой жизненной школой и дала ему важные знания техники живописи.

На ярмарке в Нижнем Новгороде Степан познакомился с творчеством Врубеля, которое дало толчок к продолжению получения профессионального художественного образования.

Ему помогли местные купцы: они показали его рисунки директору московского Строгановского училища, и в 1901 будущий художник отправился на обучение.

После года занятий в вечерних рисовальных классах Строгановского училища он поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Сначала Степан готовился стать живописцем, но затем перешел на скульптурное отделение.

Во время учебы в училище Эрзя подрабатывал отографом и ретушером в анатомическом театре Московского университета, совершенствуя при этом необходимые для скульптора знания анатомии. Однако Степан не любил, когда педагог что-нибудь исправлял в его эскизах, поэтому в классе он больше смотрел, а работал по памяти дома, ночью.

Это способствовало развитию его и уникальной зрительной памяти. Так сформировалась индивидуальная особенность творческого метода Эрзи. В его работах мало натуральных портретов и много выполненных по воображению, в принципе, так же творит и хореограф.

В 1906, не окончив курс, отправился в Италию, и именно там он стал Эрзей, вставив мягкий знак в слово эрзя. В Италии вдохновленный искусством Микеланджело Эрзя начал работать в мраморе. Успех пришел к художнику в 1909 в Венеции на 8-й Международной выставке, где была представлена композиция «Последняя ночь осужденного перед казнью», созданная под впечатлением посещения Бутырской тюрьмы в Москве в качестве фотографа.

Уже по первым работам виден необыкновенный дар пластической выразительности художника. Скульптор изобразил сидящего заключённого, полуобнажённого и напряжённого от мучительных дум о своей судьбе. В нем угадывалось портретное сходство с самим Эрзей, что характерно для некоторых работ мастера. Скульптура произвела огромное впечатление на зрителей, Эрзю стали называть «русским Роденом».

Эта глубокая работа, могла бы дать мощный толчок к созданию мужского образа в сочетании с сильнейшими эмоциями – Порыва, Отчаяния, Борьбы, но, к сожалению, местонахождение оригинальной работы сейчас неизвестно, остались лишь некоторые снимки. В 1914 году Эрзя возвращается в Россию, а в 1919 году он создает скульптуру «Ева». Библейская прародительница предстает перед нами в образе пышнотелой девушки – эротичной и наивной одновременно.

«Голову ты мягко опустила на волну струящихся волос... А виновник тут же за кустами, Приподнялся искуситель-змей» [4, с. 43].

Это мягкое, гибкое женское Начало, округлый пластический мотив обнаружится позднее в других работах – и в изысканно-изошрённом «Отдыхе», и в распалённой «Страсти», и, наконец, найдёт своё завершение в волнующе-волнообразном «Сне матери и ребёнка». Глядя на эти позы, стоящей, сидящей и лежащей женщины,

знакомые всем современным хореографам, можно с удивлением осознать, что скульптор Эрзья ещё в начале 20-х годов, предложил сочинителям танца новый язык «контемп», которым хореографы пользуются сейчас. Ева – очень современный образ и в пластике, и в содержании. Она ждёт своего сценического воплощения, так как соблазны существуют до сих пор, и мы с улыбкой к ним прислушиваемся, лукаво наклоня голову к Лукавому.

«Человек в творчестве С.Д. Эрзи – это не абстрактный человек, заключённый как бы в лишённое жизни и судьбы пространство. ...Это человек-современник» [2, с. 97].

С 1926 Степан Дмитриевич работает в Аргентине вместе с молодой ученицей Юлией Кун, которая послужила моделью для «Обнаженной». Девичья лёгкость, тренированная подтянутость характеризует эту девушку. Конечно, вся её вдохновенная пластика говорит именно о классических танцах, и история этой Балерины может быть интересно раскрыта только классическим танцем, однако важно будет не то, как она танцевала, а что пережила и перечувствовала, будучи Музой гениального скульптора. Материалом для творчества в этот период для скульптора была древесина квебрахо и альгарробо, растущих только в южноамериканских лесах. Очень твердое дерево требовало от скульптора кропотливой, тяжелой работы. В 1932 году была создана голова-маска «Моисей». Оценить по достоинству его мощь и силу мысли можно лишь взглянув на созданный Эрзьей образ. Бугры и надолбы деревянной массы превратились в крутые волны волос и твёрдый рисунок губ. Благодаря выразительной и крупной пластике, перед глазами встаёт одновременно изображение и библейского лика, и хирургического среза мощных мозговых извилин, и в то же время образ бушующих языков пламени. Можно ли попробовать создать другой, не уступающий по энергетике образ Моисея в хореографической трактовке? Закрутить человеческое тело в твёрдые узлы мышц, пустить огненную энергию сквозь мускулы, дать движение образу, который уже получил максимальную выразительность несмотря на кажущуюся неподвижность?

«...Эрзья поместил Человека, его душу, мысли и чувства в центр своего искусства, заставляя сопереживать и преклоняться перед этим гениальным творением природы [5, с. 4].



В 1950 Эрзя насовсем возвратился в СССР. Персональная выставка скульптора, организованная в 1954 в Москве, имела огромный успех. Умер Степан Дмитриевич в 1959 году. На его могиле в Саранске поставлен памятник работы С. Коненкова «Покой». Руки творца повернуты ладонями внутрь и сложены «по-лебединому»: такая поза в хореографии демонстрирует отрешённость от Мира. Эрзя хореографичен и в своём Финале.

Пластический язык скульптур Эрзи необычайно музыкален и танцевален, эротичен, изыскан, требует от исполнителя отличной школы как балетмейстерской, так и исполнительской. Неслучайно творчество многих деятелей искусств Мордовии обращено к данной выдающейся личности и его произведениям. В 1981 году на сцене Мордовского театра оперы и балета была поставлена вокально-хореографическая драма на музыку В. Беренкова «Чародей», хореограф Галина Рубинская. Хореографическая сцена в спектакле была представлена как дуэт Мастера и Музы на фоне кордебалета оживших скульптур Эрзи. Эти фигуры не имели особой хореографической индивидуальности, они представляли собой фантазию на тему массовой композиции «Танец», которая открывает выставку работ скульптора в музее города Саранска. Однако Мастер и его Муза были решены интересно, именно так, как и видел свою Обнажённую Молодость и Балерину Степан Нефёдов. Тонкая и вытянутая, как стройное деревце девушка, послушная в сильных руках Скульптора напоминала ему русскую берёзку, его Родину. Лексика самого танца была основана на классической хореографии, с небольшими элементами стилизации в стиле мордовской этнической пластики. Дуэт был наполнен лиризмом, поэтикой и лёгким национальным колоритом.

В 1982 году балетмейстером Л. Акининой была поставлена хореографическая новелла по скульптуре Эрзи «Леда и Лебедь», которую он создал в 20-х годах прошлого века, вырезав из кавказского дуба. Именно в этой новелле был использован язык танца «модерн», а танцевальный лейтмотив героев был создан на основе нескольких произведений художника: «Ужас», «Танец», «Летающий». Образ Зевса-Лебедея был аллегорически приближен к образу самого Эрзи, который улетал и возвращался, покидал и обретал свою Музу. В 1984 году московским сценаристом Евгением Барыкиным, совместно с балетмейстером Лидией Акининой, было

написано законченное либретто для балета «Эрзиана», основанное на ключевых моментах его творчества, которое ждёт своей реализации на сцене, полноценное воплощение предвкушают и герои его произведений.

Знаменитая аргентинская актриса Карла Кобаль де Фиори писала в своём эссе об Эрзые «Под нежной лаской морщинистых рук художника появляются тонкие и красивые лица танцующих девочек. Лица тонкие и нежные... приглашают посмотреть на них того, кто поспешно идёт к собственному закату. И тогда происходит чудо, вспоминается первая любовь, встрепенётся осознание происходящего, и он чувствует счастье жизни! Пойдём, чтобы сделать многое!» [11, с. 12]. Очень чутко и верно подмечено Эрзыя призывает творить!

#### Список литературы

Бурнаев, А. Г. Генезис Балетного искусства Мордовии / А. Г. Бурнаев. – Саранск: Изд-во Мордовского университета, 2004.

Клюева, И. В. Образ человека в творчестве С. Д. Эрзы. История образование и культура народов Среднего Поволжья / И. В. Клюева. – Саранск, 1997. – С. 97.

Кумакшева, Е. М. Урок – биографический экскурс по творчеству С.Д. Эрзы: проект учителя МБОУ «Напольновская СОШ» Порецкого района Чувашской республики / Е. М. Кумакшева.

Ламбина, С. А. Мой Эрзыя / С. А. Ламбина. – 2-е изд. – Саранск: Красный Октябрь, 2006.

Савчиц, Л. Степан Дмитриевич Эрзыя (Нефедов) 1876-1959 / Л. Савчиц. – Саранск, 2001. – С. 4.

Садовников, А. А. Презентация «Степан Дмитриевич Эрзыя и его творчество» «Лицей №43» / А. А. Садовников. – Саранск.

Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов. – Москва: Просвещение, 1986. – С. 79.

Сутеев, Г. Скульптор Эрзыя / Г. Сутеев. – Саранск, 1968. – С. 202.

Van Camp Julie Charlotte Philosophical problems of dance criticism: PhD dissertation. – 1981. – С. 23.

Фиори, К. К. Сознание в искусстве / К. К. Фиори // Mundo Musical. – Буэнос-Айрес, 1949.

Новерр, Ж. Ж. Письма о танце / Ж. Ж. Новерр. – Ленинград-Москва: Искусство, 1967.

### «Щелкунчик» – невоплощённый балет

В феврале 1891 года П.И. Чайковский получил от Дирекции Императорских театров заказ на создание оперно-балетного спектакля – одноактную оперу «Иоланта» и двухактный балет «Щелкунчик», тема которого очень нравилась директору, князю И.А. Всеволожскому, – девочка Клара (Маша в дальнейших русских редакциях) получала подарки к Рождеству. Больше всего ей приглянулся Щелкунчик, разгрызающий орехи. Ночью Кларе снился сон, где её игрушечный Герой воевал с Мышами. Вместе с оловянными солдатами Клара и Щелкунчик побеждали Зло и устремлялись в Царство сладостей и игрушек. Во втором акте Клара становилась пассивной зрительницей всевозможных танцев. Главной героиней балета назначалась фея Драже. Уже в начале марта от главного балетмейстера М.И. Петипа композитором был получен полный рабочий сценарий с конкретными требованиями к музыке для каждого номера.

Чайковскому мало нравился сюжет «Щелкунчика». Особенно для него был малоинтересен второй акт, не имеющий никакого развития и нарастания, о котором он писал: «...ощущаю полную невозможность воспроизвести музыкально «Конфитеренбург». [3, с. 437]. Однако Всеволожский передаёт композитору похвалы от императорской семьи, и этот факт немного подбадривает композитора. И всё же он не чувствует удовлетворения, искренности и целостности своего творчества в этом балете. «Балет бесконечно хуже «Спящей красавицы» – это для меня, несомненно» [3, 490].

Видимо, Чайковский, скованный жёсткой волей Петипа, консервативностью аристократической публикой Мариинского театра и настойчивыми требованиями Дирекции, в этот период не мог выбрать твёрдую позицию между созданием лёгкого Рождественского спектакля и богатым подъёмом своего творчества.

Но вскоре Петипа тяжело заболевает и передаёт постановку балета второму балетмейстеру театра Льву Иванову. И так встретились два мастера, отягощённые неудачным планом спектакля, полностью преодолеть который Лев Иванов не мог в силу своей подчинённости и более слабой воле, нежели у всесильного и властного Мариуса Петипа.

Однако Чайковскому именно это слабование коллеги помогло выплеснуть те музыкальные глубины, которые и делают второй акт

детского балета недетским. Гений композитора вырвался на свободу, безгранично раздвинув узкие рамки привычной балетной музыки, он дал симфоническую картину, где кукольные радости и горести, служат только зачином музыкальной темы.

Музыка Чайковского второго акта «Щелкунчика» открывает философско-тревожный мир, затмевая даже симфонический шедевр «Спящей Красавицы» с её предсказуемым благодушным финалом. В «Щелкунчике» человеческое начало, то есть Душа, вышла из детства в другую ипостась, где радость могла быть окрашена предчувствием трагедии. Но именно там она выросла и преобразалась. Такая музыка потребовала от балетмейстера-постановщика равного ей хореографического воплощения. Лев Иванов столкнулся со сложнейшей задачей – он и не осилил её полностью.

Но «Вальс Снежных Хлопьев» (именно «Вальс Снежных Хлопьев» так написано в партитуре у Чайковского, а не «Вальс Снежник»!) был решён хореографом максимально приближенным к замыслу композитора. Снежные хлопья – это мокрые, тяжёлые комья снега, которые больно бьют по лицу, залепляя глаза, стремясь сбить с дороги и замести в сугроб. Это испытание на силу чувств любви, верности, самопожертвования, которое должны пройти Герои, прежде чем попасть в Страну вечной Радости. Медленная мелодия начавшегося снегопада сменяется тревожной и нервной. По воспоминаниям критика Акима Волынского, Лев Иванов разработал номер с такой графической правильностью и гармонической цельностью, что в нём явно виделись мелькания морозной пыли, арабески снежных кристаллов. Часть танцующих образовывала большой крест, а прямые линии танцовщиц неслись в другом направлении, создавая образ метели и подготавливая белую пляшущую звезду. В финале танца общая вьюга закручивала пляшущий хаос в большую группу пирамидального рисунка – сугроб. В этом описании танца, как в и музыке П. И. Чайковского, воспроизведена неукротимая природная стихия, не всегда благоволящая к человеку. В вальсе звучат детские голоса, которые известный балетовед В.М. Красовская называет просветлёнными: «Просветлённые голоса детского хора за сценой, как бы взмывали над плавным танцем...» [2, с. 144]. Однако подобные истончённые голоса могут быть и слабеющей жалобой замерзающих людей. Сила образного мышления Л. Иванова в этом фрагменте балета всячески достойна

нашего внимания. К сожалению, нельзя воспроизвести подробности, из которых складывалась эта талантливая композиция, но она могла успешно соревноваться с современной постановкой.

12 февраля 2001 года в Мариинском театре состоялась премьера балета «Щелкунчик», автором декораций и костюмов, сценаристом и режиссером выступил Михаил Шемякин, хореограф – Кирилл Симонов. Костюмы снежных хлопьев решены в чёрном цвете. Фон танца – развалины, напоминающие старинное кладбище. Пробиваясь сквозь мистическую бурю, Маша и пытающийся спасти ее Щелкунчик почти замерзают. Героев спасает Дроссельмейер. Конечно, есть некоторая радикальность в данной постановке, но в целом – действие в «шемякинской» версии подчеркивает трагизм музыки и наконец-то прерывает слащавый хоровод дивертисментных вальсов.

Кульминацией всего балета является центральный дуэт или Пад-де-де. В первой постановке его исполняли искусственно появившиеся во втором акте персонажи – принц Коклюш (Любимчик) и фея Драже. И здесь Лев Иванов не смог выйти из-под невидимого влияния гения Петипа: дуэт очень напоминал танец Принцессы Авроры и Четырёх Кавалеров из балета «Спящая красавица» в постановке М. Петипа. Обводки, аттитюды, были красивы, гармоничны, но узнаваемы и вторичны – они не передавали вдохновенности музыки, окрашенной величественной печалью. Музыка превосходила сценарий балета своей глубинной и философской высотой и далеко опережала хореографические возможности XIX века. Последующие интерпретации постановщиков XX века, тоже не принесли убедительных результатов. Александр Горский решал балет, как детскую сказку, Фёдор Лопухов насытил хореографическую стилистику излишней акробатикой, Василий Вайнонен в своей редакции лишил действие высокой поэтичности, заключённой в музыке и, тем более, неоправданно ввёл в центральное адажио, откровенно заимствованных у Петипа четырёх Кавалеров, которые ставили под сомнение невинные отношения Маши и Принца. Что же происходит в музыке Чайковского? Почему в балете на зримую детскую тему музыка звучит так душераздирающе, словно реквием? Музыковед Борис Асафьев находил общие моменты в звучании и содержании некоторых мотивов «Щелкунчика» и знаменитым, последним произведением – Шестой Симфонией – посвящённой племян-

нику: «Между тем музыка, написанная для этого па-де-де Чайковским, вовсе не обычная балетная музыка. Сочиненная за год до Шестой симфонии, в которой так поражает и волнует какое-то чаяние приближающейся смерти, музыка па-де-де в «Щелкунчике» носит уже аналогичные черты, столь характерные для композитора. Почему «понадобилось» Чайковскому придавать трагический характер танцам феи Драже – ответ на это он унес в могилу. Но то, что эта музыка, во всяком случае, не выражает характер шаловливой феи-лакомки, в этом не может быть сомнения» [6, с. 1].

В 1966 году главный Балетмейстер Большого театра СССР Юрий Григорович, представляя свою премьеру «Щелкунчика», учёл опыт прошлого, но избрал свой собственный путь. Через всё представление проходит мотив Путешествия от Детства к Взрослению, который определяет и драматургию балета. Смысл всего содержания балета Григоровича в постижении загадки вечного Древа Жизни, облик которого дан в живописно-пластическом образе ёлки. Ёлка как бы соединяет в себе различные временные пространства – бурю снежной юности, мышиные призраки ночной жизни, лето семейного кукольного счастья, и, наконец, кульминационное венчание Героев, уносящее их в космический мир гармонии. Масштабность содержания великого советского балетмейстера и богатая хореография наиболее созвучна гению русской музыки. Но после волшебных сновидений Маша Григоровича просыпалась в счастливом доме своих родителей, и трагические ноты музыки заглушались картиной танцевальной радости. Критик Александр Павлович Демидов в своей книге «Юрий Григорович» писал: ««Щелкунчик» Григоровича был, по существу, очень личным спектаклем, отражавшим мысли, чувства молодого, в ту пору, балетмейстера. Он радостно вступал в новый (Большой) театр, суливший ему исполнение всех художественных желаний» [1, с. 49]. Однако несмотря на заслуженный и ошеломительный успех постановки, несмотря на уникальное решение и воплощение идеи настроение П.И. Чайковского явно противоположно настроению Ю.Н. Григоровича. Б.В. Асафьев находит, что в музыке «Щелкунчика» заложены отзвуки глубоких душевных переживаний: «По существу же, это туго стянутые узлы нервов, будто бы обезболенных. Они рожаются из накопившейся в сердце душевной боли, долго стиснутой» [6, с. 1]. Многие исследователи творчества Чайковского склоняются к тому,

что в Шестой симфонии композитор отобразил трагическую тему безответной любви, выразил болевой конфликт между обществом и изгоем, излил драму невозможного счастья. Тема безнадежности и обречённости, по всей вероятности, звучит и в «Щелкунчике».

В 1994 году в Музыкальном театре республики Мордовия была осуществлена постановка балета «Щелкунчик» в хореографии Л.Н. Акининой. Пресса, в том числе и столичная, живо отреагировала на работу молодой балетной труппы: «...самое неожиданное в этой постановке то, что нам предложили необычное, новое прочтение бессмертного балета – философскую сказку, трагическую. В семье Машу считают дурнушкой. Брат и сестра, копируя мир взрослых, дразнят её. Вместо красивой куклы ей достаётся уродец – Щелкунчик... вальс Снежных Хлопьев несёт огромную смысловую нагрузку – это страшная стихия, безжалостно проверяющая силу человеческих чувств. Если прежде этот номер ставился как украшение-дивертисмент, то в этой постановке перед угрозой ледяной круговерти Маша и Щелкунчик приходят к осознанию самопожертвования. Уродец превращается в прекрасного Принца, Маша навсегда остаётся в стране Любви» [4, с. 11]. Премьеру в Саранске от мировой премьеры в прославленном Мариинском театре разделяло семь лет.

Кирилл Симонов, автор хореографии «шемякинской» постановки, представляя премьеру своего балета, рассказывал, что главная тема «Щелкунчика» – история одинокой, непонятой девочки. Маша – нелюбимая дочь, дитя-изгой, гонимая как ее родителями, так и ровесниками. Ей пришлось по душе кукла Щелкунчик, которую отвергли остальные. Игрушка напомнила девочке саму себя. Они никогда не найдут с миром вульгарности и жестокости общего языка. И по этой причине в конце балета Маша остаётся в Конфитюренбурге.

«На мой взгляд, «Щелкунчик» – одна из самых трагических партитур Чайковского. Как известно, балет возник незадолго до Шестой симфонии – предсмертного творения композитора. Музыка «Щелкунчика» многогранна и, как все великое, неисчерпаема. При каждом новом обращении к ней приоткрываются все более неожиданные пласты этой уникальной «балетной» симфонии. Я предполагаю, что этот балет давно нуждался в том, чтобы с него сняли покров нарочитой «детскости» и некое ощущение детского утренника. Его музыка неизмеримо глубже, содержательнее, философичнее. Шемякина привлекла новизна музыкального прочтения.

Мы открыли купюры, привели в соответствие с авторскими темпы, и музыка зазвучала совершенно по-иному – ломая стереотипы и раскрывая иные смыслы», – сказал художественный руководитель Мариинского театра Валерий Гергиев [5, с. 1].

«Щелкунчик» – трудный, интересный, мистический и прекрасный балет. Этот шедевр не годится для коммерческой эксплуатации и случайной публики. Зритель должен уходить с него уставшим от поставленных психологических задач и счастливым от их верного решения.

### Список литературы

1. Демидов, А. П. Юрий Григорович / А. П. Демидов. – Москва: Планета, 1987. – С. 49.
2. Красовская, В. М. История русского балета / В. М. Красовская. – Ленинград: Искусство, 1978. – С. 144.
3. Чайковский, М. И. Жизнь П.И. Чайковского / М. И. Чайковский. – Том 3. – Москва, 1902. – С. 437, 490.
4. Барыкин, Е. М. Открытия Саранского «Щелкунчика» / Е. М. Барыкин // Нива России. – 1995. – №11 (91). – С. 11.
5. Гергиев, В. А. Балет «Щелкунчик». Центр Михаила Шемякина / В. А. Георгиев. URL: <https://mihfond.ru/mihail-chemiakin/creativity/theater/nutcracker>
6. Ященков, П. А. Балет со следами морфия / П. А. Ященков. URL: <https://www.mk.ru/culture/article/2014/01/04/967170-balet-so-sledami-morfiya-i-nerazdelennoy-lyubvi-k-plemyanniku.html>



## Пластический театр Фёдора Ивановича Шаляпина и Ивана Васильевича Ершова

Теодоро Челли, известный итальянский журналист, в своей статье о Марии Каллас писал: «Великие оперные композиторы, потому и были великими, что старались создать драму в музыке, а не просто написать хорошую музыку. И, конечно, они хотели работать с такими интерпретаторами, которые бы не только пели, но и умели живописать характер. Такого рода вокальные интерпретаторы всегда были большой редкостью, почти нет их и сейчас, поэтому опера медленно, но неотвратимо переживает упадок. Кроме того, слушать постоянно сопрано, как таковое, – не так уж и увлекательно. Но что действительно увлекает и волнует ум и сердце – это встреча на оперных подмостках с живыми Виолеттой, Леонорой и Нормой» [1, с. 471].

Мария Каллас превращала оперные спектакли в настоящее драматическое искусство, она шла по стопам Фёдора Шаляпина, который и потрясаяще пел, и заставлял верить в абсолютную жизненную реальность исполняемого сценического действия.

Музыкальный театр, естественно, отличается от драматического театра, где музыка является только вспомогательным элементом. Но оперные артисты обязательно должны создавать пластические образы. Недостаточно иметь только прекрасный голос, ведь для исполнения любой роли нужны тысячи красок, чтобы передать радость, страх, печаль, счастье. Это нельзя изобразить одним вокалом: обязательно потребуется выразительность. Эту истину, в первую очередь, познали певцы русской школы. Можно назвать имя баса Фёдора Стравинского (отца знаменитого композитора), который один из первых стал использовать жест и движение для характеристики своих оперных персонажей. Это и тенор Николай Фигнер, и сопрано Мария Кузнецова-Бенуа, которые всегда старались соединить вокальный образ с пластическим, но никто из них не встанет рядом с Фёдором Шаляпиным и Иваном Ершовым в мастерстве владения своим телом и в весомости художественного создания пластической партитуры.

Известный русский советский балетмейстер, Фёдор Васильевич Лопухов, вспоминал, что и Ершов, и Шаляпин неоднократно утверждали – хореографический театр дал им многие находки для обо-

гашения своих ролей. Особенно это ярко выразилось в работе у Ершова над оперой «Сказание о граде Китеже», а у Шаляпина во «Вражьей силе», «Русалке», «Юдифи» и других спектаклях. Оба певца сумели даже в старых балетах найти интересные «манки» и применить их в своей работе. Артисты неоднократно посещали спектакли своих балетных и драматических коллег, учились у них, и их же взаимно обогащали. Оба выдающихся певца категорически не признавали шаблонную фразу, распространенную у многих вокалистов: «Я, прежде всего, – певец». По мнению Ершова и Шаляпина, певцы, прежде всего, должны были быть артистами.

«Чем больше я играл Бориса Годунова, Ивана Грозного, Досифея, Варяжского гостя, тем более убеждался, что артист в опере должен не только петь, но и играть роль, как играют в драме. В опере надо петь, как говорят» [4, с. 128].

И, продолжая мысль выдающегося деятеля, нельзя забывать о пластике, мимике, и жестах.

Роли Ивана Васильевича Ершова на первый взгляд не отличаются динамикой. Например, работая над образом Садко, в опере Николая Римского-Корсакова, своеобразным славянским Орфеем, Ершов сдерживал свой природный темперамент, но зато тонко и точно воспроизводил позы гусяра-купца в духе старинной иконописи. Однако если внимательно посмотреть на графический язык тел Святых, изображённых на иконах, невозможно не заметить сложность его воспроизведения в быту, потому как расположения тел и жесты кистей рук Угодников Божьих отличаются особой изысканностью и утончённостью, которая требует безукоризненной точности воспроизведения, а значит безукоризненной выученности и дисциплины всей мышечной структуры артиста. Например, сам Шаляпин вспоминал: «Вытаращив глаза на дирижёра, я пел и старался сделать какой-нибудь жест. Но мои руки оказались вдруг невероятно тяжёлыми и двигались только от кисти до локтя. Я отводил их на пол – аршина в сторону и поочерёдно клал себе на живот то одну, то другую» [4, с. 65].

И, чтобы освободиться от этого распространённого среди певцов зажима, нужно было серьёзно заниматься пластикой, гимнастикой, а то и хореографическими упражнениями для развития выразительности рук, ведь, как говорил князь С.М. Волконский, автор

бесценного труда «Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста»: «Всё, что есть в человеке неуловимого, невыразимого, всё то, что не находит слов – ищет выразиться через руку» [2, с. 99].

Иван Васильевич Ершов сознательно довёл манеру поведения своего Садко до былинной, напевной плавности, тем самым рельефно выделив его на фоне разухабисто-танцевальной пластики всей оперы.

В «Тангейзере» Рихарда Вагнера большинство певцов, надев на себя средневековые доспехи, чувствуют себя в них неудобно. Позы и походка этих исполнителей продиктованы XXI веком с их пиджачными костюмами. Ершов как артист начала XX века, тоже знакомый с пиджаками и фраками, надев на себя костюм Тангейзера, становился рыцарем Средневековья. Однако он отличался от всех других сценических рыцарей не только тем, что по сюжету его любила сама богиня Венера, но и тем, что этот человек познал подлинное чувство страсти. Певец нашёл и проработал удивительный нервный ход-бег, который, напоминая повадку дикого тигра. Его движения и жесты были повелительными, в его пластике была мужская дерзость и напор, и их дуэт с Венерой напоминал чувственный танец.

Идеальным в исполнении Ершова был сложный образ Гришки Кутерьмы в опере Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже». Этот персонаж очень специфичен своим русским характером «гульного» человека со скоморошью характером. Именно скоморошество, издёвка даже оскорбительное словцо определили пластику Гришки – Ершова. Его шаги были мелкими, иногда он двигался в припрыжку, помахивая ладонями – пластика героя была нагловатой и вызывающей. От подобной манеры поведения образ Кутерьмы становился более гротесковым и выразительным: в его шутовских полу-танцах было больше оскорбления, чем в словах. Однако с прибытием татар пластический характер Кутерьмы менялся. Вместо насмешника появлялся трусливый человек, он ходил так же мелко, но с согбленным телом и без жестикуляции рук, которые висели как плети. Подобная метаморфоза говорит о масштабной проработке образа артистом. Известный хореограф XX века Ф.В. Лопухов вспоминал, что Ершов живо интересовался скоморохами и обращался к нему за советами по пластике.

Роль Гришки Кутерьмы строилась Иваном Васильевичем Ершовым на соединении максимальной подвижности и вокала, что, несомненно, очень трудно, особенно при скачках во время пения. Артист

кропотливо искал и находил возможности, при которых звук идеально совпадал с движением и добавлял красок для характеристики персонажа. Ершов был не концертным вокалистом, поющим свои арии в статичном положении, а подлинным оперным артистом.

«Большими актёрами делаются обыкновенно люди, с одинаковой строгостью культивирующие и свой дух, и его внешние пластические отражения» [5, с. 289]. Шаляпин вспоминал о себе, что в юности он был худ, высок, эластичен, полон энергии и голоса. Таким превосходным наличием физических данных редко обладают оперные певцы. Однако Фёдор Иванович был безжалостно справедлив к себе и отмечал, что в начале своей сценической карьеры был «нелепо и болезненно застенчив», поэтому непрестанно работал над пониманием роли и старался двигаться. Эта работа заключалась и в репетиционных моментах, и во внутреннем развитии: Шаляпин постоянно посещал драматические, балетные спектакли, часто бывал в художественных музеях и галереях, знакомился с артистами и художниками, пополнял свой актёрский багаж, развивал вкус и совершенствовал свою природную данность. Опера, как пример «Театра Представления», не удовлетворяла неординарного артиста, он внёс в статичность вокально-музыкального спектакля актёрскую выразительную пластику.

Трамплином для явления исторической личности Шаляпина на театральном горизонте стала роль Мефистофеля в опере Арриго Бойто «Мефистофель». В этом спектакле певца можно было рассматривать почти как танцовщика: он не стоял на сцене, а ходил, бегал, жестикулировал, позировал, и эти движения «полу-танца» рельефно выделяли его фигуру на фоне пластически-приглушённых статистов. Однако процент наличия пластики у этого персонажа был умело выверен, иначе при переборе хореографических элементов мощный образ сатаны мог стать суетливо-незначительным. Шаляпин точно знал меру дозволенного сценой и показательно, что дублёра в этой роли ему не нашлось.

А в опере Джоаккино Россини «Севильский цирюльник» Шаляпин нарочито подчёркивал большие шаги Базилио и движения кистей рук. В арии о клевете, по воспоминаниям зрителей, руки певца были настолько танцевально-выразительными, что подобное исполнение вокального произведения можно назвать хореографическим решением, как и всю партию Базилио, в которой соединились

звук, слово и жест, усиливая своим союзом и глубокий смысл, и суть сложного образа.

Практически все роли, исполненные Фёдором Ивановичем Шаляпиным, были рельефными и выпуклыми. Это результат его глубокого изучения и понимания искусства живописи и балета. Подобные знания позволили великому артисту «оживлять» древние рисунки и скульптуры. Но одно дело скопировать и замереть в нарисованной позе, другое – оживить её, сохраняя стилистическую точность в движении. У Шаляпина это получалось, и данный навык пригодился в создании образа Олоферна в опере Александра Серова «Юдифь». Олоферн – ассирийский военачальник, будущий царь, значит пластика его должна быть и простой, и жёсткой. Певец обратился к зарисовкам ассирийских царей и особое внимание обратил на положение фронтально развёрнутых плеч и параллельно поставленных ног. Такое изображение увеличивает видимость мужественности и повелительности изображаемого человека: не зря и египтяне изображали своих фараонов в подобном ракурсе. Видимо, Шаляпин очень упорно тренировался в передвижениях в подобном положении и просил артистов балета театра корректировать его пластику, которая не сразу даётся даже танцовщикам. Сохранилось воспоминание балетмейстера Ф.В. Лопухова: «Он говорил, что ему трудно, ведь он привык ходить, как человек XX века, у которого ноги немного развёрнуты наружу, а ассирийские зарисовки требовали параллельного постава ног» [3, с. 195].

Но благодаря такой самоотверженной преданности своему делу на сцене появился мощный, глыбоподобный, достоверный образ древнего завоевателя.

Конечно, воображение должно питаться жизнью и наблюдениями. Так поступают артисты драматических театров и сам Шаляпин. Например, для партии Мельника в опере Александра Даргомыжского «Русалка» певец заказал себе особые сапоги – грубые, с очень толстой подошвой – и ходил в этих сапогах тяжело, кряжисто, шаркая ногами. Став Вороном, Шаляпин выходил на сцену босиком, походка становилась другой, полутанцевальной: он подпрыгивал, семеня и, действительно, напоминал птицу с подбитым крылом, но только до момента, когда сталкивал князя в воду. Отомстив за дочь, актёр отменял повадки Ворона и становился нормальным, суровым русским мужиком.

Считается, что самым танцевальным образом певца был Ерёмка из оперы Александра Серова «Вражья сила». Его поведение определяется я первыми словами песни-танца: «Потешу-ка, я свою хозяйку, возьму я в руки балалайку!» Тут разворачивался настоящий, ошеломительный талант Фёдора Ивановича Шаляпина, готовый воплотиться и в песне, и в пляске, и в скоморошестве. Очевидцы вспоминают образную походку Ерёмки, найденную артистом, на присогнутых, пьяненьких ногах. В этих проходочках, приплясочках, ползунках вся история русского мужика, на которого можно посмотреть, посмеяться и погрузиться о его горькой доле.

Рядом с Ерёмкой критика часто ставит решение образа монаха Варлаама из оперы Модеста Мусоргского «Борис Годунов». Песня Варлаама залихватски-плясовая, но православный монах не мог вести себя как обычный пьяница. И великий артист находил движения, которые раскрывали трагическую историю крестьянина, ушедшего в монашество, но не найдя там ответов для себя, убежал и оттуда.

«В приплясе Шаляпина на слова: «Господи, помилуй!» – издёвка. Он крестится в приплясе и делается не смешно, а жутко. Мусоргский ведь тоже не веселит, и Шаляпин, приплясывая, повествует о большом и страшном, особенно когда упоминает о бочках с порохам, словно намекая на Кромы» [3, с. 197].

Необычным и неповторимым, в силу найденных сложнейших пластических характеристик, был образ Демона из оперы Антона Рубинштейна «Демон». В начале спектакля певец двигался незаметными шагами, как бы проплывая по воздуху, иногда медленно и широко раскрывая руки-крылья. Но в последнем акте, подходя к воротам монастыря, Шаляпин переходил на человеческий шаг: Демон менялся рядом с Тamarой. Он становился почти человеком, но и отличался от простых смертных, сохраняя своё неземное происхождение благодаря образной выразительности тела. О творчестве выдающегося певца были написаны диссертации и книги. О работе актёра над собой в большом количестве представлена литература от именитых авторов. Эта статья не ставит задачу сойти за глубокий исследовательский труд – она написана для того, чтобы достижения великих предшественников не забывались и творчество Фёдора Ивановича Шаляпина и Ивана Васильевича Ершова сегодня

оказывало влияние на развитие вокального искусства и формировало правильный подход к профессии артиста оперного театра у молодого поколения артистов и студентов консерваторий.

### **Список литературы**

1. Вольф, Т. Мария Каллас. Дневники. Письма / Т. Вольф. – Москва: АСТ, 2021. – С. 471.
2. Волконский, С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту) / С. М. Волконский. – 2-е изд. – Москва: Книжный дом «Либроком», 2011. – С. 99.
3. Лопухов, Ф. В. Хореографические откровения / Ф. В. Лопухов. – Москва: Искусство, 1971. – С. 195, 197.
4. Шаляпин, Ф. И. Страницы из моей жизни / Ф. И. Шаляпин. – Пермь: Пермское книжное издательство, 1969. – С. 65, 128.
5. Шаляпин, Ф. И. Маска и душа. Главы из книги / Ф. И. Шаляпин. – Пермь: Пермское книжное издательство, 1969. – С. 273, 289.

## Оперетта – жанр жизни

В конце 80-х годов прошлого века в Москву привезли знаменитый мюзикл Ллойда Уэббера «Кошки» в исполнении англо-австралийской труппы. Была мощная реклама, оглушительные восторги театралов, и всё же это представление затронуло не всех зрителей. Сверкание разноцветных огней, трансформирующиеся декорации, «кошачий» грим, отличный кордебалет – безусловно, интересные компоненты постановки, однако сильных впечатлений после просмотра у меня не было. Единственный вокальный «хит» этого мюзикла – «Мемогу» – бесспорно, прочувственно написан композитором, но, например, у Имре Кальмана музыкальные номера с богатыми мелодиями и эмоциональным содержанием представлены в каждой его оперетте от увертюры до финала. Из семнадцати написанных им оперетт почти все – признанные шедевры жанра. Великий Шостакович величал его гением. Музыкальные критики отмечали, что в мастерстве построения и разработки финалов Кальман до сих пор не знает себе равных. «Кальман изображал среду и человеческие типы, которые знал и любил, поэтому его музыкальные характеристики гибки и правдивы. Всё это сближает его оперетты с жанром психологической музыкальной драмы, с направлением оперы, которое связано с именами Леонкавалло и Пуччини» [1, с. 82].

Однако в репертуаре современных музыкальных театров, кроме Петербургского, Московского и Пятигорского, оперетта представлена в двух-трёх названиях. Например.

1. Оренбургский музыкальный театр – И. Штраус «Летучая мышь», И. Кальман «Марица».

2. Ивановский музыкальный театр – И. Штраус «Летучая мышь», И. Кальман «Сильва», Ф. Легар «Весёлая вдова».

3. Алтайский музыкальный театр – Е. Птичкин «Бабий бунт», И. Кальман «Баядера», Ф. Легар «Весёлая вдова».

Это могло считаться приемлемым, если бы спектакли давались в положенной очереди с мюзиклами, но дело обстоит иначе. Оперетты ставят в афиши очень редко, несмотря на то что музыка этого жанра особенно напевна и в то же время празднична, «нарядна», отличается отточенностью мелодики и оркестровки. Почему же «театры представления», созданные для того, чтобы подарить зрителю заряд бодрости, отказываются от лучших примеров в области «лёгкого жанра»?



А. Действительно ли Оперетта – пример пошлости?

Действительно, был период «омещанивания оперетты», по словам известного театрального критика Александра Рафаиловича Кугеля, когда появились музыканты, подающие себя как композиторы, но не обладающие такими талантами, как Оффенбах или Штраус. Изящную мелодичность музыки они превратили в примитив, который очень напоминал назойливость ритмов кафешантана. В журнале «Театр и искусство» за 1901 год, была помещена статья с выразительным названием «Оперетта и эстрада – низины искусства». Но, оценив очарование и несомненную необходимость светлого жанра, на помощь оперетте пришли режиссёры, критики-музыковеды: стали появляться серьёзные статьи, книги, как вернуть оперетте былую значимость и ценность. «В оперетте заложены огромные жизненные начала... Русская серьёзная музыка, русский балет, русское художество уже поражают самых утончённых европейских ценителей искусства. И, быть может, русскому опереточному искусству суждено сыграть значительную роль» [2, с. 105]. В дальнейшем это предвидение сбылось. Классическая оперетта, действительно, не только завоевала одно из ведущих мест в списке любимых жанров музыкального искусства, но и обогатилась глубоким содержанием, мыслью, моралью и новыми талантливыми, музыкальными красками. Особенно рост жанра и любовь к нему был замечен в России: венская оперетта так пропиталась русской душевностью и проникновенностью, что стала восприниматься зрителями и артистами как произведение русской культуры. Имена Эдвина, Сильва, Генрих Айзенштай с лёгкостью запоминались, как русские имена, и, конечно, как это принято в России, партию князя Орловского в оперетте И. Штрауса «Летучая мышь» у нас стали исполнять мужчины-баритоны, а не женщины меццо-сопрано. Именно такие спектакли с яркой палитрой чувств, с актёрской искренностью и темпераментом, с романтической приподнятостью, драматической пронзительностью и бурным весельем ставили наши легендарные режиссёры – представители великой советской театральной Школы: Владимир Аркадьевич Канделаки, Владимир Акимович Курочкин, Лев Михайлович Вилькович, Анатолий Яковлевич Казинер, Яков Михайлович Лившиц.

Возможно, на сегодняшний день причина отказа от оперетты кроется не в пошлости жанра, а в нехватке профессионального мастерства у молодых постановщиков? Ведь чтобы справиться с богатейшей музыкальной тканью Легара или Кальмана, нужно обладать незаурядной фантазией, знанием законов музыкального театра, умением выстраивать диалоги так, чтобы не пропал тонкий юмор и не вклинивалась бытовая пошлость, надо уметь работать с грандиозными финалами, чтобы они производили на зрителя чувство ошеломительного восторга, а не говорили об ограниченных профессиональных данных, ставившего спектакль специалиста. Во время работы над «Весёлой вдовой» Легар писал, что его цель – облагородить оперетту, что зритель должен переживать, а не смотреть откровенные глупости. И вот что написал известный современный критик Валерий Модестов по поводу недавней премьеры «Весёлая вдова» в Московском театре оперетты: «Впечатление из зрительного зала совсем не весёлое, словно ты не в оперетте, а на странном концерте пародий на Голливуд и Америку, где много кривляются, беспричинно смеются и мало поют. Великолепная музыка Легара с трудом пробивается сквозь дебри режиссёрских построений» [5, с. 1].

Пошлость – это прикрытие профессиональной некомпетентности убогим «осовремениванием» классических произведений. Поэтому во избежание постановок с вульгарными сценами стоит обратить внимание на более серьёзный отбор кадров при наборе в творческие вузы, их подготовку, а не обвинять жанр.

Б. Действительно ли Мюзикл может быть и комедией, и трагедией, и фарсом, и драмой, а Оперетта – нет?

Действительно, мюзикл смело берётся за произведения классической литературы. Запели в эстрадной манере Анна Каренина, Дубровский, Евгений Онегин, Екатерина Вторая и многие другие литературные и исторические персонажи. Это хорошо, если бы музыкальный материал соответствовал по значимости литературному или биографическому первоисточнику. Есть ли уверенность в том, что музыка вышеназванных мюзиклов достигает гениальности или масштабности выведенных на сцену личностей? Зачем написан мюзикл «Пиковая дама»? Для того что бы облегчить понимание Пушкина и Чайковского по схеме американских комиксов? В таких произведениях драма уже не присутствует, остаётся один фарс.

В оперетте обязательно есть место романтической лирике и грусти – это и пронзительная любовь Эдвина и Сильвы драма в жизни Мистера Икса, невероятные зигзаги судьбы Раджами и Одетты. Там есть искрящийся, почти цирковой, юмор каскадных пар (кстати, юмор есть даже в трагедиях Шекспира), а арии, дуэты, хореографические номера, положенные на уникальные мелодии Кальмана, Легара, Штрауса, Исаака Дунаевского, дают вдохновляющий, но твёрдый каркас для высокопрофессионального создания всего спектакля.

Музыка формирует сознание человека. Какое сознание сформируется у молодого поколения: которое слушает скучновато похожие ритмы многих современных мюзиклов или посещает «балы вампиров и воров?» Складывается впечатление, что пропагандистам, интенсивно рекламирующим это направление, интересен не сам жанр мюзикла, а именно его возникновение за океаном.

У блистательного артиста и режиссёра Григория Ярона есть такая шутивная заметка: «У нас новый жанр – музыкальный спектакль. Если для оперетты – скучно, для оперы – жидко, для драмы – поверхностно, это и есть мюзикл, музыкальный спектакль» [3, с. 234].

**В. Оперетта непобедима.**

«Ленинградцы, потерявшие близких, опухшие от голода, забывшие, что такое тепло, свет, покой, пришли слушать «Сильву». Ее страстную, огневую музыку, своим ритмом словно заставлявшую быстрее обращаться кровь. Говорящую о красоте верного и чистого чувства, о посрамлении тех, кто хотел помешать настоящей любви, кто не верил в верность... Может быть, не совсем безупречно звучал оркестр и голоса певцов. Может быть, ослабела техника артистов балета. Может быть, и даже, наверное, очень не хватало в хоре мужских голосов... Но это была та же немеркнущая, нестареющая «Сильва». И она выполняла теперь такую миссию, какая даже не снилась ее автору. В городе, поправшем смерть, она стала символом неумирающего искусства... Когда Имре Кальман узнал, что его оперетты идут в блокадном Ленинграде, он заплакал. После этого он говорил, что понял, ради чего он посвятил свою жизнь оперетте». Отрывок из книги Аллы Рудольфовны Владимирской «Звездные часы оперетты» [1, с. 123]. «Лёгкий» – нелёгкий жанр оперетты пережил и переживёт своих недоброжелателей.

На радость поклонников оперетта сохраняет своё обаяние изящных речевых пикировок, школу актёрского мастерства по умению

быть элегантным, темпераментным, хореографически ловким. Так, как танцуют вокалисты в оперетте, не танцуют поющие в мюзиклах (примером может служить работа выпускников Нижегородской консерватории, солистов-вокалистов многих музыкальных театров России). Вся палитра театрального искусства, концентрация добра, веселья, красоты – всё представлено в оперетте. Этот жанр должен жить и будет жить.

«Вы неправы, мой друг, когда пренебрежительно отзываясь об этом жанре. Все дело в том, какими руками его касаться», – Исаак Дунаевский [4, с. 1].

### Список литературы

1. Владимирская, А. Р. Звездные часы оперетты / А. Р. Владимирская. – Ленинград: Искусство, 1975. – С. 82, 123.
2. Соляной, П. М. Возрождение оперетты / П. М. Соляной // Вся театральная и музыкальная Россия: альманах. – Санкт-Петербург: Н. Давингоф и К., 1915. – С. 105.
3. Ярон, Г. М. О любимом жанре / Москва: Искусство, 1963. – С. 23
4. Большой театр. Анонс: «Да, здравствует, оперетта!». URL: <https://2011.bolshoi.ru/about/press/articles/announce/operetta-2016-11/>
5. Модестов, В. С. Голливудские страдания на Большой Дмитровке / В. С. Модестов. URL: <https://musicseasons.org/gollivudskie-stradaniya-na-bolshoj-dmitrovke/>



Рис. 1. Акинина Лидия Николаевна – профессор кафедры музыкального театра Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки



Рис. 2. Двигательная культура певца.  
Сцена из оперы «Свадьба Фигаро»



Рис. 3. Основы преподавания пластики. А. Тихомиров, А. Хозяев



Рис. 4. Преподавание классического танца. И. Францев, Н. Фартушный



Рис. 5. Работа хореографа с вокалистами. А. Леногов, Л.Н. Акинина



Рис. 6. Хореография вокального номера. О. Полякова, Н. Печёнкин



Рис. 7. Хореография вокального номера. К. Макарова, А. Уманчук



Рис. 8. Работа оперного певца над пластической партитурой.  
А. Кошелев – Евгений Онегин





Рис. 9. Работа оперного певца над пластической партитурой.  
А. Кошелев – Фома Гордеев



Рис. 10. Невербальный язык. Т. Гарькушова, А. Кошелев –  
Екатерина II и Потёмкин



Рис. 11. Невербальный язык. В. Рязов, А. Кошелев –  
Гремин и Онегин



Рис. 12. Невербальный язык. Е. Платонова – Керубино



Рис. 13. Пластика хора



Рис. 14. Мазурка из оперы «Иван Сусанин»



Рис. 15. Формирование гражданственности.  
Новелла «Молодогвардейцы»



Рис. 16. Хореография С. Эрзи. Дуэт Леда и Лебедь



Рис. 17. Щелкунчик. Мариинский театр

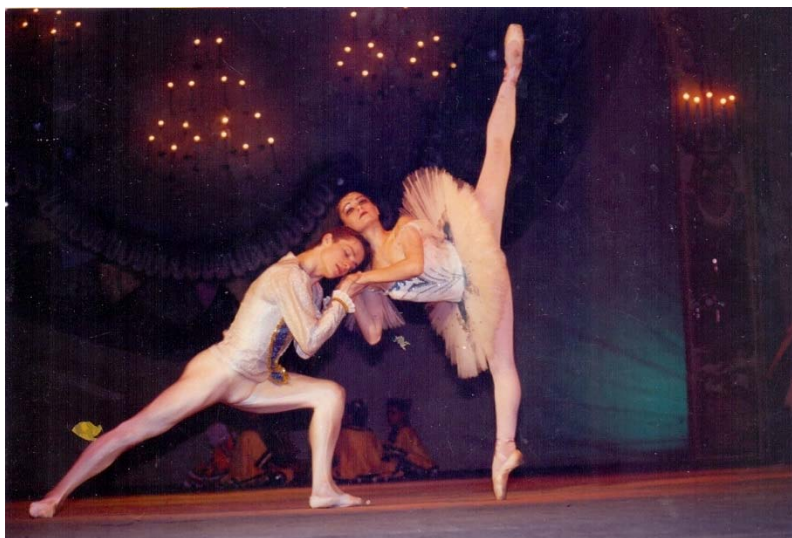


Рис. 18. Щелкунчик. Мордовский театр



Рис. 19. Ф. Шаляпин в роли Мефистофеля

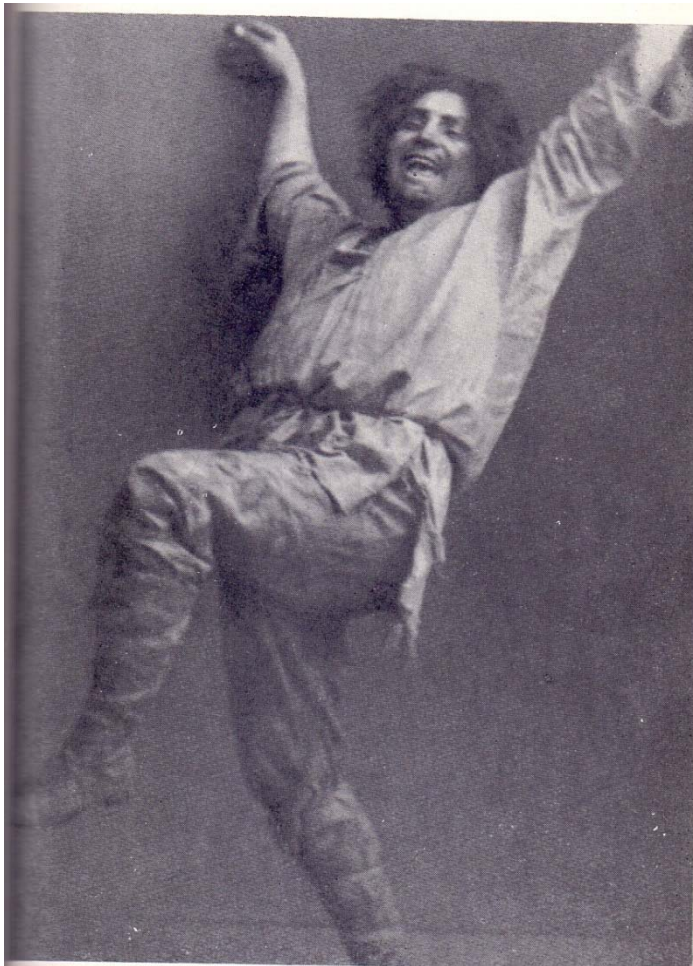


Рис. 20. И. Ершов в роли Гришки Кутерьмы



Рис. 21. Оперетта – жанр жизни. Р. Вокуев и А. Перминова.  
«Принцесса цирка»



Рис. 22. Оперетта – жанр жизни. О. Полякова, Н. Печёнкин.  
«Летучая мышь»



*Научное издание*

Акинина Лидия Николаевна

**АКАДЕМИЧЕСКИЙ ВОКАЛ И ХОРЕОГРАФИЯ.  
ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ**

Сборник статей

Чебоксары, 2024 г.

Компьютерная верстка *А. Д. Федоськина*

Дизайн обложки *М. С. Фёдорова*

В сборнике представлены фотоматериалы сцен из спектаклей Нижегородского Академического театра оперы и балета имени А.С. Пушкина от Ирины Gladunко, студентов Нижегородской консерватории от Л.Н. Акининой; остальное взято из открытых источников Интернета

Подписано в печать 29.07.2024 г.

Дата выхода издания в свет 02.08.2024 г.

Формат 60×84/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Гарнитура Times. Усл. печ. л. 6,51. Заказ К-1318. Тираж 500 экз.

Издательский дом «Среда»

428005, Чебоксары, Гражданская, 75, офис 12

+7 (8352) 655-731

info@phsreda.com

https://phsreda.com

Отпечатано в Студии печати «Максимум»

428005, Чебоксары, Гражданская, 75

+7 (8352) 655-047

info@maksimum21.ru

www.maksimum21.ru